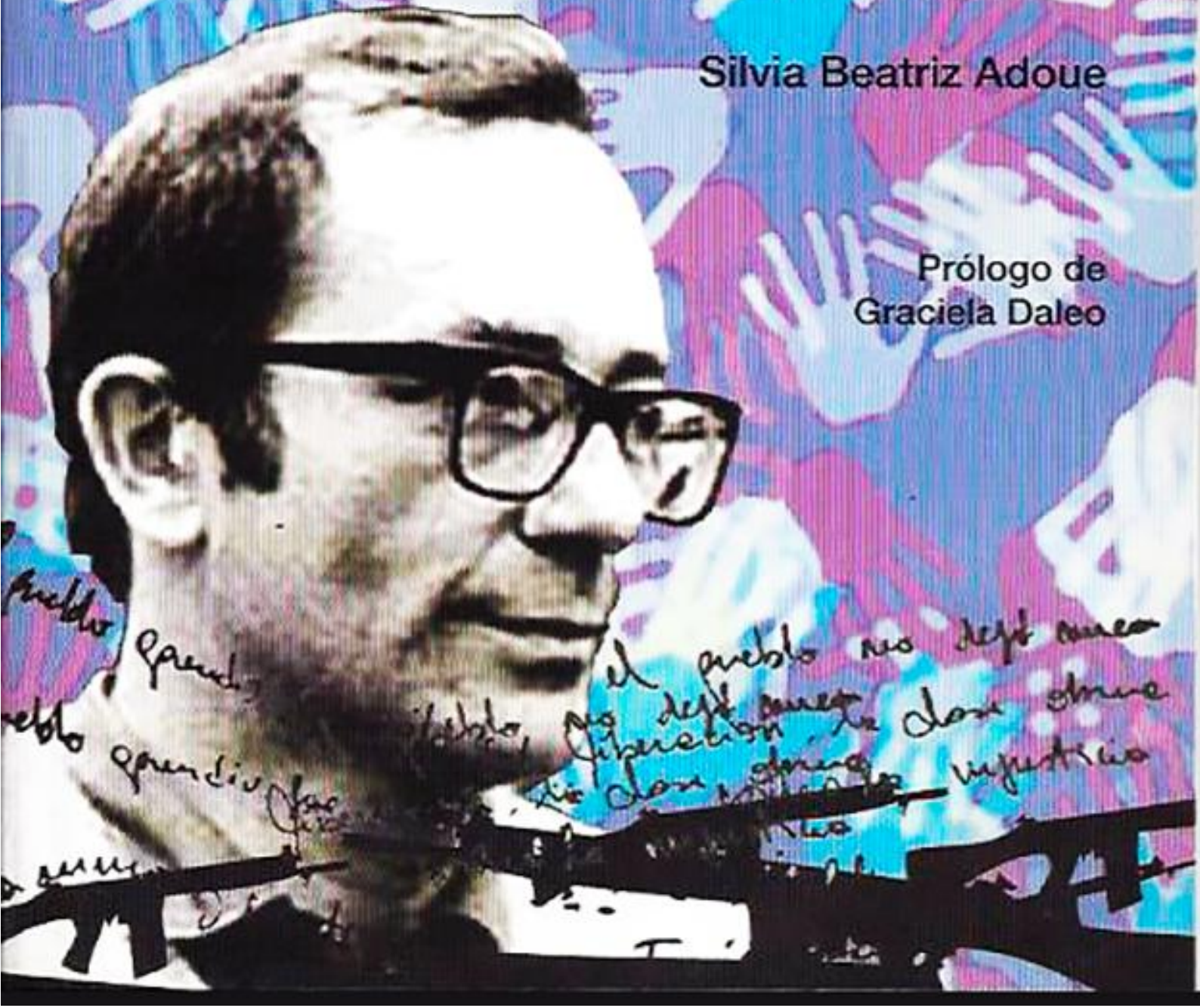
dialektik
editora
textos para la militancia popular
Editorial El Colectivo

Walsh, el criptógrafo

Escritura y acción política en la obra de Rodolfo Walsh

Silvia Beatriz Adoue

Prólogo de
Graciela Daleo



WALSH, El CRIPTÓGRAFO.
Relaciones entre escritura y acción política en la obra
de Rodolfo Walsh.
Silvia Beatriz Adoue
Trad. Carlos Boyle y Silvia Adoue

A Trini y Lilia, insurgentes de 1956.
A Olavo, siempre.
A los cumpas.

ÍNDICE

Nota preliminar **3**
La literatura policial. Entre Hunter y el profeta Daniel **7**
***Las tres noches de Isaías Bloom.* El policíal de enigma** 7
La aventura de las pruebas de imprenta. La inmersión en las fuentes 11
Zugwang. Transposición de jugadas. En defensa propia. Un punto de inflexión: del policial de enigma al *hard-boiled* 14
Del relato policial al relato testimonial 19
La trilogía de investigación. Periodismo, testimonio y militancia **22**
Las particularidades de la obra investigativa de Walsh 26
Operación Masacre 28
Caso Satanowsky 33
¿Quién mató a Rosendo? 35
La poética de la investigación y de la escritura 40
Literatura: "Un avance laborioso a través de la propia estupidez" **43**
Los ojos del traidor. Como narrar la violencia? 45
La máquina del bien y del mal. La escritura como un oficio y la captura de la voz del no letrado como acto político. 47
Nota al pie. La batalla por el sentido 49
La "serie de los irlandeses". Las relaciones de poder y el fin del héroe individual 53
Imaginaria. Astucia como inteligencia del pobre 55
Esa mujer. Obra literaria y pieza de inteligencia 57
Los cuentos como espacio de experimentación 59
Las cartas personales 61
Carta la Vicky. Carta a mis amigos 62
Carta abierta a la junta militar 66
La poética de Walsh **72**
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS **75**
Obras del autor **75**
Bibliografia general **77**

Nota preliminar

No es un arma guardada que
rememora los disparos, sino un hacer
violento, en los cuales la escritura agrede la
molicie y espanta los oropeles.
Daniel Camels.

Argentino de familia irlandesa, nacido en 1927, educado en la fe católica, escritor de relatos policiales, periodista primero, militante después, Rodolfo Jorge Walsh se aproxima a la realidad con la mirada indagadora del detective y del exegeta. Para él, los hechos esconden e insinúan, dan pistas. Hay una verdad ocultada por el relato hegemónico y que es preciso que salga a la luz. La principal tarea de Walsh será revelarla. A los procedimientos ideológicos que construyen el relato hegemónico, el militante/escritor opondrá una serie de procedimientos literarios que constituyen las herramientas de su oficio de "criptógrafo" e inauguran un registro estético, una poética. Estudiar esas herramientas, balizar ese registro, reconocer esa poética son los objetivos de este trabajo.

§§§§§

El día 10 de junio de 1956, en Buenos Aires, una mujer viaja en el asiento del fondo de un colectivo. El conductor tiene la radio prendida. El locutor del informativo anuncia que el levantamiento cívico-militar que pretendía restaurar el gobierno peronista derrocado por un golpe militar el año anterior, había sido debelado, y muchos de sus cuadros, detenidos o fusilados. La mujer también está absorbida por el *golpe*. Tiene, en uno de los cuartos de la pensión donde vive, un mimeógrafo casero. Los días anteriores reprodujo algunos panfletos y los distribuyó a sus compañeros por medio de un hombre que no sabe de nada, pero que la ama. Se desmaya. Los otros pasajeros ayudan a reanimarla, solidarios: no es la única que lamenta el fracaso de la acción y todos temen por las represalias del gobierno a los peronistas, o a los pobres, lo que en aquellas circunstancias viene a ser la misma cosa. Por las dudas, la mujer consulta un médico. Él le anuncia: está embarazada. En febrero de 1957, nacerá su hija y la mujer abandonará la militancia.

§§§§§

La noche anterior, en La Plata, un partidario de la Revolución Libertadora -nombre que se daba a sí mismo el gobierno *de facto*- estaba jugando ajedrez en un bar cuando oyó unos tiros. La noticia de un *putch* lo llevó para su barrio, en medio del enfrentamiento entre militares leales y sublevados. Los sublevados le permitieron llegar a su casa. El portal de la misma fue utilizado por los leales para defender posiciones. Con la luz apagada, a través de la persiana, oyó las últimas palabras susurradas por un soldadito agonizante: *"¡No me dejen solo, hijos de puta!"*. Esa frase lo incomoda, le duele, hay algo que falló. El soldadito estaba allí cumpliendo el servicio militar obligatorio, no se identificaba con los leales; tampoco era un sublevado.

Algún desequilibrio se produce en el ajedrecista, único testigo, involuntario, de la muerte del soldado. Poco tiempo después, estará investigando los fusilamientos de aquella misma noche. Se hará militante peronista, llamará el golpe que derrocó a Perón "Revolución Fusiladora", nombre con que se recordará aquel período post-peronista.

Dedicará el resto de su vida a desvelar una verdad vislumbrada en la oscuridad, junto a la ventana de su casa. Veinte años después, perderá a su hija primogénita en un enfrentamiento con los mismos militares que antes habían derrocado a Perón. Él mismo, emboscado, responderá al fuego del enemigo con un arma de pequeño calibre, será malherido y harán desaparecer su cuerpo junto con sus escritos inéditos.

Nacida en febrero de 1957, oí durante toda la infancia, la narrativa popular de aquellos acontecimientos de junio de 56. La narrativa incluía el relato del ocultamiento de los hechos y su revelación por parte del ajedrecista, ya transformado en periodista militante. Viniendo del campo contrario, se hizo compañero de aquellos que resistían al gobierno iniciado en 1955, venciendo con su palabra, primero el silencio y después la versión oficial.

La narrativa popular es también la narrativa de esa lucha para imponerse en cuanto a narrativa. Es, desde su origen, un "contra-relato". Una narrativa "forzada". La identificación de las armas de esa lucha, sus recursos, me ocupa por razones que están en el cruzamiento de lo personal con lo colectivo, pero que, en todo caso, me llevan a tomar partido.

Este trabajo es resultado del estudio de la obra y de la biografía de Rodolfo Walsh en la búsqueda de las líneas de tensión que definen su poética. Para eso, procuro las temáticas recurrentes, como líneas de continuidad, que sin embargo sufren, a lo largo de la obra, permanentes metamorfosis, como las imágenes de un caleidoscopio. Pretendo hacer también un reconocimiento de las formas de representación, la apropiación de géneros discursivos y voces sociales que Walsh utiliza en sus escritos, y estudiar la circulación de los procedimientos que van de la acción política y del texto de publicista a la ficción y viceversa, pasando a veces por el oficio "simple" de traductor.

Hay temáticas, géneros y voces que recorren la actividad literaria, la periodística y la militante del autor. Los objetivos de este trabajo son los de encontrar recorridos que vinculen las tres series, ya que la poética de Walsh está inscrita en esa red.

Algunos temas son revisitados por el autor a lo largo de su obra, algunos son símbolos, metáforas, otros son asuntos más generales permanentemente metaforizados: el "soldadito", los oficios, la violencia institucional, el cadáver.

Esos temas son introducidos como señales que irrumpen en sus lecturas, en sus traducciones y en su historia personal. Son para Walsh señales de una escritura cifrada a decriptar. Esa mirada del autor sobre lo real y sobre sus lecturas tal vez pueda ser atribuida a rasgos heredados de su formación católica, llamados a la conciencia repentinamente, convocados por eventos vividos como excepcionales. En su biografía, muchas veces comparada a la trayectoria del profeta Daniel, nombre con que firmó muchos de sus escritos y que atribuyó al protagonista de muchas de sus ficciones, no faltaron los pasajes bíblicos, como la columna de fuego que reitera su presencia después de la muerte de su hija primogénita.

Los acontecimientos actúan sobre Walsh como revelaciones que se propagan asumiendo significados mucho más amplios. Esa relación del autor con los hechos se detecta en el momento en que Jorge Masetti le entrega a Walsh un telex recibido de casualidad, debido a un problema mecánico, en la agencia de noticias Prensa Latina. El escritor estaba en Cuba, trabajando en un proyecto periodístico que ayudó a construir. El telex es un mensaje cifrado de la CIA con informaciones sobre el desembarque de la invasión de la Bahía de los Cochinos, en 1961, bajo comando norteamericano.

Walsh consigue interpretarlo con la ayuda de un libro sobre escritura cifrada, comprado en una librería de viejo. Con esa experiencia, descubre su condición de criptógrafo, aun sin poseer conocimiento previo o talento especial para la profesión. Lo

curioso es que, al descifrar el mensaje, percibe que, conociendo o no el oficio, no hará otra cosa en toda su vida.

Esos temas recurrentes se inscriben en su literatura como señales a ser interpretadas en el transcurrir de la obra por parte del autor y sus lectores. El autor los recoge justamente por considerarlos núcleos de transparencia emergiendo en medio de la opacidad de lo real, capaces de condensar verdades de profundidad. No son para el autor construcciones de su propia creación. Walsh los presenta como impuestos a él de manera implacable para que el autor y su lector les adivinen el sentido.

El descifrado de enigmas se constituye también, él mismo, en de tema de su obra: en la literatura policial, en su obra investigativa, en su actividad de inteligencia en la organización en que milita. Esto sucede porque la literatura, para Walsh, es también un lugar de reflexión individual y colectiva.

En su texto autobiográfico, Walsh confiesa: "La idea más perturbadora de mi adolescencia fue ese chiste idiota de Rilke. Si usted piensa que puede vivir sin escribir, no debe escribir". Paró de escribir por muchos años. Pero fue ese mismo motivo que llevó al autor a retomar la escritura y no abandonarla más. Escribir se hizo para él un imperativo.

Walsh había comenzado -y luego abandonó- un curso de Letras. Se lanzó, sin embargo, a la escritura en el periodismo y en la edición de literatura de masas, que eran su medio de vida. Su oficio de traductor lo puso en contacto con "la mejor literatura policial". Pero su relación con el género no era ingenua.

La obra investigativa del autor, de alguna manera, es tributaria del género periodístico y también de la narrativa policial, de una narrativa policial en que el periodista es detective/narrador y que incluye las voces de testigos, víctimas y sospechosos. Pero, por el hecho de que los crímenes investigados son crímenes de Estado, encontramos también, en esas obras de Walsh, elementos de las narrativas de espionaje.

Muchas de las características de su escritura militante circulan en la producción de carácter periodístico y literario del autor. Tanto es así que es muy difícil clasificar algunas de sus obras, como es el caso también de las llamadas "cartas personales".

El estudio de la producción de Walsh en este trabajo está organizado en cuatro capítulos.

En el primero, describo los cambios en la primera parte de la obra ficcional de Walsh, que comienza con literatura policial de enigma, y pasa por *el hard-boiled*[1] para después abandonar el género policial. En medio de ese proceso, encontramos las "intromisiones" de la literatura de espionaje, la testimonial, la investigación periodística y la reflexión existencial que lleva el autor hacia la acción y la literatura militante.

El segundo capítulo está dedicado a la obra investigativa de Walsh y reconoce la continuidad temática y formal con relación al conjunto de la obra del autor. También es estudiada la relación entre el proceso de investigación y el de escritura, así como la asociación de estos con la acción política del autor. Para esto, no puedo dejar de considerar la circulación de las obras y la recepción que tuvieron y confrontarlas con las elecciones formales y la figuración de la lectura esperada por Walsh.

---

[1] Se llama policial de enigma o relato policial inglés a la narrativa policial cuyo crimen es un misterio, cuya elucidación depende de la resolución de un problema lógico. En general, en este subgénero literario, los detectives son portadores de valores morales, su manera de actuar es conocida como *fair-play*. El *hard-boiled*, en cambio, también llamado policial negro, que surgió en Estados Unidos, es un tipo de relato en que no necesariamente hay un enigma. En el policial norteamericano, el bien y el mal no están tan delimitados, el criminal suele estar vinculado a las instituciones de Estado, a los poderosos, y por eso no siempre puede ser resuelto.

El tercer capítulo focaliza los cuentos del autor, que conforman la parte de su obra considerada estrictamente literaria y que configuran un espacio de experimentación y reflexión sobre las formas más adecuadas inclusive para el conjunto de sus textos. Pero éstos también expresan ciertas líneas de tensión que van a pautar la actividad militante de Walsh: la cuestión de la autoría, el lugar ocupado por el intelectual, la producción de narrativas que se opongan a las hegemónicas, las posibilidades de la literatura de representar la realidad histórica y su vigor para actuar sobre ella.

El cuarto y último capítulo trata de las llamadas "cartas personales" del escritor, producidas durante los últimos meses de su vida y que revelan, por las elecciones formales, soluciones que el autor encontró para algunas de las tensiones que pautarán el conjunto de su obra[2].

Para responder a estas indagaciones, dedico mi atención a algunos procedimientos de construcción de la obra de Rodolfo Walsh: la composición de las narrativas policiales, sus transformaciones y el abandono de esa forma asociado a la entrada para la militancia; uso de estrategias propias de la literatura testimonial y modos de apropiación de la oralidad y de géneros discursivos.

Espero que este trabajo sea útil a todos aquellos que piensan que la escritura es un lugar de acción y reflexión política. Habrá citas de textos de Walsh, con la referencia en nota al pie o bien, cuando la obra ya fue citada, el número de página entre paréntesis. Mi intención es, también, introducir nuevos lectores a la obra de nuestro autor, y pretendo que esas referencias sean un puente de acceso a los diferentes textos.

---

[2] No voy a focalizar en este trabajo las dos piezas teatrales, en las cuales Walsh intentó una aproximación al conjunto de América Latina. En ellas, él escogió un registro lingüístico de "castellano neutro", que no aparece en el resto de la obra. Las tramas, sin embargo, están construidas como parábolas que condensan la mayoría de los temas presentes en la producción del autor. Tampoco voy a analizar las materias periodísticas, aunque en ellas circulen procedimientos "engarzados" en los otros géneros frecuentados.

La literatura policial. Entre Hunter y el profeta Daniel

Rodolfo Jorge Walsh, tras interrumpir su curso de Letras, llegó a la actividad literaria pasando primero por oficios vinculados a la edición de literatura "menor": corrector, traductor y adaptador de novelas policiales, de terror, de suspenso, de espionaje. Inicialmente, fue traductor, primero para la *Serie Naranja* y para la colección *Evasión*, de la editora Hachette, y para *El Séptimo Círculo*, de la editora Emecé; después, traductor y adaptador para la revista *Leoplán* y para la *Serie Negra*, de la editorial Tiempo Contemporáneo. Probablemente, como el personaje de un cuento bien posterior, el traductor León, de *Nota al pie*, el aún traductor y adaptador Walsh también soñó en ser escritor: "Un día extravié medio pliego de una novela de Asimov. ¿Sabe qué hice? Lo inventé de pies a cabeza. Nadie se dio cuenta. A raíz de eso fantaseé que yo mismo podía escribir"[3].

Las tres noches de Isaías Bloom. El policíal de enigma

En 1950, con veintitrés años, Walsh publicó *Las tres noches de Isaías Bloom,* en la revista *Vea y Lea*. Con este, su primer relato de ficción que llega a nuestras manos, Walsh se había presentado cuatro años antes en un concurso organizado por la revista y por la editorial Emecé. El jurado, compuesto por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Cases y Leónidas Barletta, le atribuyó una de las menciones de honor.

En 1948, Ernesto Sábato publicó por primera vez la novela *El túnel*. En la trama, Hunter, un aspirante a escritor, imagina un personaje que, como un Quijote del siglo XX, de tanto leer novelas policiales, ve el mundo como es representado por ese género y actúa como si él mismo fuera un detective de novela. Por otro lado, en la investigación del periodista Enrique Arrosagaray, *Rodolfo Walsh en Cuba*: *Agencia Prensa Latina, militancia, ron y criptografía*, hay una entrevista a Juan Fresán en la cual este último compara a Walsh con el detective Erik Lönnrot de *La muerte y la brújula*, que peca por exceso de literatura. Dice Fresán:

> [...] empieza con la literatura policial, después pasa al periodismo policial ficcionado y como el Quijote, que de tanto leer libros de caballería ve molinos de viento – y cree que son gigantes enemigos -, se vuelve loco y pasa de la ficción a la realidad pero jugando a la ficción, como una especie de Sherlok Holmes que se ponía narices postizas. Él mismo se disfrazaba cuando estaba perseguido.[4]

Pero, finalmente, en qué consistía ese exceso de literatura del detective aficionado de Borges, después atribuido a Walsh? En el cuento de Borges ocurre un asesinato. El muerto es un rabino. Los asesinos dejan una pista falsa, una frase que remite a un texto religioso: "la primera letra del Nombre ha sido articulada"[5]. El comisario de policía, llamado Treviranus, busca una motivación material: el rabino es poseedor de los mejores zafiros del mundo. El periodista Lönnrot es arrastrado por la

---

[3] WALSH, Rodolfo. "Nota al pie". En: *Un kilo de oro*. Buenos Aires: de la Flor, 1997, p.96

[4] FRESAN, Juan. Apud: ARROSAGARAY, Enrique. *Rodolfo Walsh en Cuba. Agencia Prensa Latina, militancia, ron y criptografía.* Buenos Aires: Catálogos, 2004, p. 50

[5] BORGES, Jorge Luis. "La muerte y la brújula". En: *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1998, p. 159. En este capítulo, las referencias a "La muerte y La brújula" que aparecen a continuación indican las páginas de esta edición.

pista falsa y busca una explicación espiritual. Erik Lönnrot dice al comisario Treviranus:

> Usted replicará que la realidad no tiene la menor obligación de ser interesante. Yo le replicaré que la realidad puede prescindir de esa obligación, pero no las hipótesis. En la que usted ha improvisado, interviene copiosamente el azar. He aquí un rabino muerto; yo preferiría una explicación puramente rabínica, no los imaginarios percances de un imaginario ladrón. (p. 155)

Ese exceso llevará a Lönnrot a la perdición. Red Scarlach, ladrón de zafiros, armó para él una celada literaria para acertar viejas cuentas. Para Fresán, también Walsh se enredó en la celada de creer que la vida era como en las novelas policiales, lo que lo habría llevado a la muerte.

En todo caso, si la celada de Scarlach fue la de representar la realidad como lo hace el policial de enigma, con toda su belleza de laberintos simétricos, secuencias numéricas y rombos repetidos anunciando obsesivamente lugar y fecha del último crimen para que el detective comparezca. Él es el blanco. Scarlach no comparte esa pasión geométrica con su víctima. *La muerte y la brújula* es, más que un policial de enigma, un comentario paródico sobre las posibilidades del subgénero en la Argentina, allá por la mitad del siglo XX, subrayando su "irrealidad", su falta de verosimilitud en estas latitudes. Para el autor de *Pierre Menard, autor del Quijote*, y pensando en el discurso del Ingenioso Hidalgo sobre las armas y las letras, no hay ingenuidad posible. Al contrario, el error de confundir el mundo real con la literatura es el tema del cuento y la confusión de Lönnrot es el motor que mueve la trama.

Red Scarlach es judío, conoce la tradición. Sabe la cantidad de letras del nombre secreto de dios. También sabe que Lönnrot, aquel que metió al hermano de Red en la cárcel, obsesivo como es, no dejará de descubrir que el nombre de dios, en la tradición judaica, tiene cuatro letras. Deja tres pistas, correspondientes a los tres primeros asesinatos, que ocurren en puntos geográficos equidistantes, como los vértices de un triángulo equilátero. Cualquiera supondría que la serie acabó con el tercer asesinato, pero no Erik Lönnrot. El asesino, el pleonástico Red Scarlach, deja una redundancia de pistas, a las cuales sólo Lönnrot puede prestar atención: como el dibujo repetido del rombo, por ejemplo. Los artículos del periodista dan al asesino la confirmación de la lectura que Lönnrot hace de las pistas. Sólo él está convencido de que la serie de asesinatos, que ocurrieron con intervalo exacto de un mes, se completará con el cuarto. En el mapa, el triángulo equilátero tiene sus vértices al Este, al Oeste y al Norte. Para completar el rombo, traza los segmentos que se interceptan en un vértice al Sur. El primer crimen ocurrió el día 3 de diciembre y los dos siguientes el día 3 de los meses siguientes. Para cualquiera, esa pista redundante confirmaría que el tercer crimen es el último. No es así para Lönnrot. Él investiga la tradición judaica y sabe que en ella el día comienza con la puesta del sol. Es decir, la noche del día 3 del mes, es, en la supuesta cuenta judaica, el día 4. Lönnrot se dirige al local exacto del vértice Sur del rombo, al ocaso del día 3 de marzo. Allá encuentra una construcción simétrica, redundante, así como el rombo, así como el propio nombre pleonástico de Red Scarlach. Y así Lönnrot es emboscado y muerto.

En el cuento, el asesino juega a las escondidas con el investigador, y el autor con el lector. Quien se ve sorprendido por la trampa es justamente aquél que apuesta en la perfección matemática del modelo que, sin embargo, no por su belleza, es verdadero dentro la trama. El cuento no es, por lo tanto, una exaltación de la belleza geométrica del policial de enigma, sino un comentario que niega su eficacia para representar la realidad.

La descripción del espacio remite permanentemente a Buenos Aires de los años 40 y sus suburbios, sin mencionarlos en ningún momento. La referencia al río, al Este, y a los barrios donde ocurren las muertes no deja dudas. También es significativa la multiplicidad de tipos humanos que configura el aluvión migratorio que se sumó a los criollos en la primera mitad del siglo XX en la ciudad.

La muerte y la brújula, como también *La historia universal de la infamia*, del mismo autor, corresponden a un esfuerzo, propio de las vanguardias latinoamericanas, para acriollar subgéneros, procedimientos literarios, surgidos en otras latitudes.

Pienso que *La muerte y la brújula* es una influencia fundamental para las primeras ficciones policiales de Walsh. También él participaba del esfuerzo para acriollar el subgénero. Acriollar, en este caso, es también reconocer hasta qué punto puede ser verosímil, hasta qué punto puede ser un modelo explicativo para la realidad. Parece que fueron esa intención y las frustraciones que el policial de enigma provocó en Walsh lo que lo llevaron a pasar del *fair-play* al *hardboiled*, primero, y al abandono de la literatura policial, después.

En la experimentación con el policial de enigma, ya en *Las tres noches de Isaías Bloom*, Walsh construye personajes y los pone en un escenario típicamente porteño. Las voces y los escenarios "prefiguran" el Walsh de *La máquina del bien y del mal* o *Corso*, con sus registros de voz, sus ambientes y sus personajes marginales. Ese tratamiento de las voces de los personajes del cuento de Walsh también puede ser acreditado como una filiación arltiana. Es el lunfardo presente, por ejemplo, en *Los siete locos*.

Esa filiación arltiana, así como la borgeana, parece ser consciente e intencional. En diálogo con Francisco Urondo, Mario Benedetti y Juan Carlos Portantiero, en 1969, Walsh presenta la literatura argentina como un campo de fuerzas con dos polos: Borges y Arlt:

> Arlt forma uno de los dos polos válidos, válidos hasta el día de hoy para cualquier narrador argentino. El otro polo es Borges. Ellos polarizan las dos tendencias, las dos actitudes de la lucha de clases en un poeta.[6]

Además de las voces, la elección del escenario de pensión en *Las tres noches de Isaías Bloom*, así como en el cuento posterior *Nota al pie*, es también un indicio de la filiación arltiana. La pensión, al contrario del conventillo, es habitada por seres desgarrados, solitarios. El conventillo, por su parte, escenario privilegiado de la literatura de costumbrista protoperonista, reúne familias que luchan por el ascenso social colectivo. La sociabilidad del conventillo aparece en el teatro de costumbres de Discépolo[7] y de Vacarezza[8], que produjeron sus obras en la época previa y durante el primer gobierno peronista, coincidiendo con la gran ola de industrialización, en un período de pleno empleo.

En la pensión, la falta de referencias conduce primero al delirio y al relajamiento de los valores morales, después a la locura y al crimen. La construcción de ese espacio está presente en *Los siete locos* y en las *Aguafuertes porteñas* de Arlt y también en obras de otros autores, como en la novela *Camas desde un peso*, de Enrique González Tuñón. Y esa asociación permaneció como un substrato latente de significados, recuperada en la literatura posterior a 1955, cuando los cambios en la legislación laboral y el crecimiento del desempleo provocaron una desintegración social y nuevas olas de

---

[6] PORTANTIERO, Juan Carlos; URONDO, Francisco e WALSH, Rodolfo. "La literatura argentina del siglo XX". En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 33-61.

[7] Ver, por ejemplo, DISCÉPOLO, Armando."Mustafá". En: *Revista Teatral*. Buenos Aires: 1921, 3-40.

[8] Ver, por ejemplo, VACAREZZA, Alberto. *El conventillo de la Paloma*. Buenos Aires.: Ediciones del Carro de Tespis. 1965.

migración interna, siempre configurando un ambiente de incomunicación y pobreza, poblado de personajes desarraigados.

La doble genealogía presente en ese relato inaugural de Walsh sintetiza los esfuerzos para acriollar el policial. Pero el autor no se limita la repensar lo que Arlt y Borges hicieron con aquella literatura que necesitaba ser traducida. Walsh bebe directamente en las fuentes. Él las conoce profundamente: se dedica a la traducirlas al castellano[9].

Volvamos a *Las tres noches de Isaías Bloom*. Como en *La muerte y la brújula*, pero también como en la obra de Conan Doyle, dos investigadores desvelan el misterio. Pero a diferencia de la obra de Conan Doyle, en los dos cuentos, de Walsh y de Borges, el par está formado por un comisario de policía y por un periodista de la sección policial. En el caso de *Las tres noches de Isaías Bloom*, el periodista, Suárez, es un vago borrador del que después será Daniel Hernández[10]. Suárez y el comisario, al contrario de Lönnrot y Treviranus del cuento de Borges, descifran el enigma simultáneamente. La presencia del par justifica el diálogo y evita el monólogo interior. Ninguno de los dos es virtuoso, y la tensión entre ellos es aquélla que existe entre las instituciones que cada uno representa.

Tanto en el cuento de Borges como en el de Walsh, el crimen se configura, como proyecto y como registro, en la semivigilia de nueve y de tres noches de sueño interrumpido, respectivamente. En *La muerte y la brújula*, el proyecto es inspirado por el discurso de un irlandés que pretendía convertir Red Scarlach a la fe de los *góim*, durante nueve noches de delirio febril del segundo. En *Las tres noches de Isaías Bloom*, los indicios que, descifrados, permiten descubrir al asesino están plasmados en el sueño de un hombre con nombre de profeta y sobrenombre irlandés, como el de Walsh. El autor firmará después muchos de sus escritos con el pseudónimo de Daniel Hernández. Daniel es otro profeta, el que descifra señales y produce juicios. Sólo que el *alter ego* de Rodolfo Walsh es un profeta Daniel acriollado: como (José) Hernández, el autor de Martín Fierro. Daniel Hernández aparecerá después también como personaje en sus ficciones policiales, quitándole para siempre el lugar de Suárez, y su compañero dejará también de ser un comisario un tanto malandra.

En la trama del cuento, Isaías Bloom es estudiante de medicina y vive en un cuarto de pensión que compartía con la víctima de un asesinato. En las dos noches que antecedieron a la del crimen, Isaías soñó. Él toma nota de sus sueños, porque está estudiando psicoanálisis y quiere profundizar sobre ellos. En la primera noche soñó con un bosque y una mariposa de luz que revoloteaba entre los árboles y que él intentaba atrapar. Entonces sintió un ruido metálico, despertó y se quedó mirando la esfera del reloj despertador encima del escritorio. De repente, no la notó más e inmediatamente volvió a verla. En la segunda noche, soñó que iba por una calle oscura y vio caer una copa que se rompió y desapareció dejando en el pavimento un poco de agua verde con forma de estrella. Después, compraba un periódico con el titular: "Se ha extraviado una copa que responde a la nota Sol"[11]. El par de investigadores había recorrido la pensión, observado el espacio e interrogando a los habitantes de los otros cuartos. Unen hilos sueltos: la mariposa iluminada podía ser una linterna y la desaparición momentánea de la esfera del reloj podía ser alguien que entró en el cuarto y que pasaba delante de ella;

---

[9] Walsh tradujo obras de William Irish, Ellery Queen, Cornell Wolrich, Evelyn Piper, Victor Canning, Norman Berrow, Ambrose Bierce, John Dickson Carr, Adrian y Arthur Conan Doyle, George Simenon, Edgar Alan Poe, Raymond Chandler, entre otros.

[10] Alter ego del autor en las narrativas policiales posteriores.

[11] WALSH, Rodolfo. "Las tres noches de Isaías Bloom". En: *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*. 3ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1999, p. 78

la copa se podía haberse quebrado también, con el intento del criminal de colocar veneno en ella, y podría haber sido envuelta en la alfombra verde que fue sustituida por otra que faltaba en el cuarto del asesino, para no dejar huellas del líquido. En la noche siguiente, cuando Isaías Bloom estaba de guardia en el hospital, el asesino consumó el crimen con un cuchillo.

El sueño interpretado también evoca al bíblico José. Sólo que los indicios en él presentes no son señales de Dios. Los sueños de Isaías Bloom son vistos como esfuerzos para no interrumpir el sueño, incluyendo los estímulos exteriores en la narrativa onírica. El relato onírico aparecerá después en *El soñador* y en la *Carta a Vicky*: en el primer caso, como historia subyacente que termina imponiéndose sobre la otra que corre en la superficie del cuento; en *Carta a Vicky*, encapsulando el núcleo traumático del relato, núcleo indecible por el propio autor que da testimonio de su dolor por la muerte de la hija. En esa carta, Walsh, así como Isaías Bloom, es el que percibe las señales. No puede interpretar. Los comunica para que otros lo ayuden a entender, a otros que, como el comisario de *Las tres noches de Isaías Bloom*, aconsejan: "Seguí soñando, pibe."[12], con ese inconfundible acento porteño.

En este primer relato policial, la posición del autor en relación a la violencia policial es muy diferente de aquella postura crítica que asumirá después, en *Operación Masacr*e y *La secta del gatillo alegre*. Censurando a dos estudiantes hospedados en la pensión, el comisario dice: "Pero si usted los mira fijo, le dicen torturador"[13]. El autor recorrerá aun un largo camino que lo distanciará de esta perspectiva.

La aventura de las pruebas de imprenta. La inmersión en las fuentes

Tras esa primera incursión, Walsh publica, en 1953, una colección llamada *Variaciones en rojo*, con tres novelas policiales: *La aventura de las pruebas de imprenta*, *Variaciones en rojo*, que da el título a la edición, y *Asesinato a distancia*. También publica una nota sobre Conan Doyle en la revista *Leoplán* y traduce *La aventura de los jugadores de cera* y *La aventura de los siete relojes* y otros cuentos de Adrian Conan Doyle en colaboración con Dickson Carr entre 1953 y 1954. Las referencias a la literatura de Conan Doyle son explícitas. *Variaciones en rojo*, ya por el título es un homenaje a *Un estudio en rojo*. En el centro de las narrativas *La aventura de las pruebas de imprenta,* de Walsh, y *La aventura de los tres estudiantes,* de Conan Doyle, están las pruebas de gráfica.

En la trama de *La aventura de los tres estudiantes*, el detective Sherlock Holmes recibe la visita del profesor del Colegio St. Luke. Él había preparado una prueba de Griego Antiguo para el concurso que daría acceso a una abultada beca de estudios y que sería realizado el día siguiente. Alguien había mezclado los papeles del profesor, la puerta de su sala había sido abierta y una llave había sido dejada en la cerradura. Además de las tres hojas arrugadas y fuera de lugar, el intruso había dejado viruta de lápiz recién afilado. En ella aparecían en color plateado las letras "NN", como las de la marca "Johann Faber". El lápiz no es común en Inglaterra. No había ninguna impresión digital en los papeles ni huellas en el piso, pero el día era seco. Uno de los sospechosos es Bannister, el criado del profesor; él olvidó la llave al ir a retirar la bandeja de té. Otro es un estudiante hindú, con dificultades en Griego Antiguo, que pasó por el

---

[12] WALSH, Rodolfo. "Las tres noches de Isaías Bloom". En: *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*. Ed. cit., p. 83.

[13] WALSH, Rodolfo. "Las tres noches de Isaías Bloom". En: *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*. Ed. cit., p. 73.

departamento después del descubrimiento del profesor preguntando por detalles de la prueba. Dos estudiantes más vivían en departamentos cuya escalera pasaba por la puerta del profesor: uno, de una familia que había sido rica y después se había empobrecido, de Rodesia, estudiante esforzado, y, por fin, un estudiante brillante, pero vago. Bannister, descubre Holmes, fue criado del padre del estudiante de la Rodesia. El detective interroga ambos y todo se esclarece.

La trama de *La aventura de las pruebas de imprenta* gira en torno de la muerte de Raimundo Morel, un revisor, traductor y escritor. Una mirada superficial haría juzgar que se trata de un suicidio o un accidente, ya que Morel estaba solo en el estudio de su casa, sentado, con las pruebas de gráfica de un texto que debía entregar con urgencia y con un arma de su propiedad, así como los accesorios necesarios para la limpieza del arma encima de la mesa. El comisario Jiménez encamina el análisis de balística al perito mientras Daniel Hernández, colega de trabajo de Morel, presta atención a la pruebas de gráfica que el muerto estaba revisando. La caligrafía de Morel se hace vacilante, casi un garabato, para volver a lo normal en el tramo siguiente y después decaer nuevamente. La intermitencia de ese registro no permite diagnosticar una borrachera y configura el único elemento que no encaja en una explicación de suicidio o accidente. Tras reunir las informaciones sobre la localización de la casa de un sospechoso, amigo de la familia, y los horarios en los cuales Morel fue visto y su cadáver descubierto por la esposa que retornaba al hogar, Daniel Hernández construye otra hipótesis. Su conocimiento del oficio de revisor le permite que imagine un viaje en tren hacia el suburbio donde vive el sospechoso. La víctima puede haberse desplazado con las pruebas, ya que tenía urgencia en entregarlas, con el objetivo de trabajar en ellas durante el trayecto. La intermitencia en la caligrafía vacilante podía corresponder a la frecuencia de las estaciones en las que el tren se detiene. Una tabla de horarios de tren y las pruebas de gráfica permiten imaginar procedimientos, motivaciones, movimientos de la víctima y de los cómplices en el crimen, la mujer y su amante, amigo de la familia y ejecutor, para recibir el seguro de vida del muerto.

La palabra "pruebas" tiene varios sentidos: en ambas narrativas se trata, además de pruebas de gráfica, de indicios o pruebas del delito; en el relato de Conan Doyle, también se trata de una prueba académica. Pero, en las dos tramas, las pruebas se refieren a traducciones: del inglés, de un libro de Oliver Wendell Holmes, autor homónimo del personaje de Conan Doyle, en la novela de Walsh; de Griego Antiguo, en *La aventura de los tres estudiantes*.

En los tres relatos de *Variaciones en rojo* se afirma un nuevo par de investigadores: el comisario Jiménez y Daniel Hernández. Walsh parece hacer un esfuerzo por ser más fiel al policial de enigma a la inglesa que en su primera incursión por el género: el par es exponente del *fair-play* y desaparece la voz plebeya presente en *Las tres noches de Isaías Bloom,* como si el autor hiciera un ejercicio para dominar los tics originales del subgénero.

En *La aventura de las pruebas de imprenta*, el par está formado por un exponente de la "policía científica", el comisario Jiménez, y Daniel Hernández, cuyo conocimiento se basa en el dominio de un oficio, el de corrector de pruebas de gráfica, que comparte con la víctima. Ese fue, durante años, también, el oficio de Walsh. Y son esos saberes de pobre, presentes en toda la literatura del autor, en sus cuentos y en no pocos reportajes para revistas[14], los que permiten desvelar el crimen. Hay un diálogo, un

[14] Ver, por ejemplo, la serie de reportajes sobre diferentes oficios, republicados por Daniel Link: WALSH, Rodolfo. "La Argentina ya en el toma mate"; "Kimonos en la tierra roja"; "El matadero"; "Las carnes que salen del frío" y "Magos de agua dulce". En: LINK, Daniel (org.). *Rodolfo Walsh. El violento*

embate, entre el conocimiento de la ciencia y el conocimiento del oficio, en el cual ambos miden su eficacia. El hecho de que el asesino nada sepa de ese oficio le impide borrar los rastros, los indicios, la información encriptada en el registro de las correcciones, que sólo Daniel Hernández puede reconocer e interpretar. El corrector/detective aficionado descifra una escritura incomprensible. Sólo un corrector de oficio, que sabe leer con "lentitud", puede comprender: "[...] Entonces, ¿para qué sirve la experiencia? - Para leer despacio – respondió Daniel [...]"[15].

Leer con lentitud para recoger las señales es la capacidad que Walsh cultivará para alimentar su oficio de criptógrafo. Es la cualidad que atraviesa su trilogía de investigación y su trabajo periodístico. Acompañará al autor, también como un tema obsesivo, en su obra. El epígrafe de este cuento fue extraído del Libro de Daniel. Daniel, el que fue arrojado a la fosa de los leones. Su nombre está asociado a la capacidad de juicio: aquel que puede "aclarar las dudas y destrabar dificultades [...] leer [la] escritura y mostrar [...] su explicación [...]"[16]. No desdeñemos el conocimiento bíblico de Walsh, el irlandés.

Comparando los pares de investigadores de *La muerte y la brújula, de Borges,* y de este relato, si los comisarios Treviranus y Jiménez priman por el profesionalismo, el primero actúa de manera rutinaria mientras el segundo pretende aplicar sistemáticamente los conocimientos científicos; si Lönnrot peca por exceso de literatura, Hernández cuestiona el conocimiento literario, el canon, como un entorpeciente que impide a la víctima percibir la celada en que ha de caer, diciendo que esta víctima es ciega a todo lo que no fuera su vocación de escritor.

Esto hace pensar que el embate entre ciencia y oficio, en la obra de Walsh, no se hace necesariamente sobre una relación de antagonismo. Más que tensión, entre Jiménez y Hernández, hay colaboración y ajuste: el conocimiento científico debe completarse con otro más práctico.

En 1957, Walsh traducirá *La historia del FBI*. Y publicará en la revista *Leoplán*[17] una nota promoviendo el libro: *Los métodos del FBI*. En ella, valoriza los métodos científicos de la agencia de los Estados Unidos. La fecha de esta nota coincide con la primera publicación de *Operación Masacre*, obra que trae a luz la truculencia de la policía argentina. Tal vez en esa nota se expliciten las ideas del autor sobre lo que sería un buen desempeño policial, también presentes en la colaboración entre el comisario y el corrector de las pruebas de la narrativa en cuestión.

Los métodos de investigación de Jiménez y de Hernández se complementan como ocurre entre Holmes y Watson, los personajes de Conan Doyle. El propio Hernández comenta sus hipótesis con un compañero, llamándolo "Watson", en broma (p. 15).

El indicio son los garabatos que aparecen con una frecuencia regular en las correcciones de prueba gráfica y que indicarían una improbable "borrachera intermitente". Sólo Daniel puede interpretar ese indicio: es lo que ocurre cuando el corrector que tiene que entregar el trabajo en un corto plazo corrige en un tren sin detenerse cuando éste entra en movimiento.

---

oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977. 2ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 1998, p. 122-130; p. 131-134; 144-149; p. 150-156 y p. 157-161.

[15] WALSH, Rodolfo. "La aventura de las pruebas de imprenta". En: *Obra literaria completa*. 2ª. Edición. México: Siglo Veintiuno, 1985, p. 55. En este capítulo, las referencias la "La aventura de las pruebas de imprenta" que aparecen a continuación indican las páginas de esta edición.

[16] DANIEL 5:16 apud: WALSH, Rodolfo. "La aventura de las pruebas de imprenta". En: *Obra literaria completa*. Ed. Cit, p.11.

[17] La editora del libro, Sopena, también es dueña de la revista Leoplán

La diferencia entre Lönnrot y Daniel Hernández permite, también, vislumbrar una distancia entre Walsh y el grupo de la revista Sur, del cual Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Cases participaban. Borges hace sucumbir la poética de Lönnrot en las manos del prosaico Red Scarlach. Lönnrot es víctima del destino, como un héroe trágico, en el mundo desencantado. Por otro lado, la víctima de *La aventura de las pruebas de imprenta* se llama Raimundo Morel. Morel, como lo personaje de Bioy Casares. El Morel de Casares, en el relato extraño *La invención de Morel*, como el personaje de la novela *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, crea una máquina de narrar que sustituye la realidad.

En la trama de *La invención de Morel*, un fugitivo se esconde en una isla supuestamente desierta que, de repente, está "habitada" por personajes que lo ignoran completamente. El protagonista no se da cuenta de que, sin querer, accionó una máquina que guarda el registro de veraneantes que alguna vez estuvieron en aquel lugar. Ese registro es holográfico, y "cuenta" una y otra vez la saga de los personajes en aquellas vacaciones. El protagonista se enamora por Faustine, uno de esos "fantasmas", y tarda en entender lo que sucede.

El Morel de Walsh sucumbe por no prestar atención a la realidad, por no reconocer la traición de su amigo y la de su esposa, por creer en la ficción del amor conyugal, como una deformación profesional del especialista en literatura.

A pesar de esto, la idea de la máquina de narrar volverá con *La máquina del bien y del mal*, que examino en el tercer capítulo, y es una reflexión sobre la posibilidad de crear una máquina que se oponga a la literatura consagrada y a las narrativas de Estado. Una máquina construida en talleres del fondo de la casa, con procedimientos plebeyos, con conocimientos que provienen de los saberes de pobre y que permiten construir una contra-historia.

Hasta para luchar contra la herencia borgeana, Walsh se apropia de muchos de sus temas y procedimientos, como el de dotar los para-textos de sentido ficcional, como hace Borges en *La casa de Asterión*, por ejemplo. Walsh llevará esos procedimientos al límite, como en el caso extremo del cuento *Nota al pie*. También aprovecha ese recurso en *La aventura de las pruebas de imprenta*, ilustrando la narrativa con la tabla de horarios de tren y con el facsímile de las pruebas de gráfica.

Ya en estos tres relatos de *Variaciones en rojo*, que después el autor manifestará detestar, se prefigura el Walsh periodista, aquel de la trilogía de investigación. En la colección están presentes aquellas marcas que serán características del rigor investigativo del escritor: la enumeración de pruebas, la consolidación de hipótesis, la utilización de facsímiles y tablas y, en el caso de *Variaciones en rojo* y *Asesinato a distancia*, el croquis.

Además de *Las tres noches de Isaías Bloom* y de esta serie de *Variaciones en rojo*, Walsh escribe la novela *La sombra de un pájaro*, publicada por primera vez en la revista *Leoplán* en 1954 y el cuento *Tres portugueses bajo un paraguas (Sin contar el muerto)* que podemos encuadrar en el subgénero del policial de enigma.

Pero ya en *Asesinato a distancia*, perteneciente a la colección, Daniel Hernández abandona el *fair-play* y se expone a riesgos para desvelar el crimen, riesgos antecesores de aquellos que correrá nuestro "Quijote", al investigar la masacre de José León Suárez para producir *Operación Masacre*.

Zugwang. Transposición de jugadas. En defensa propia. Un punto de inflexión: del policial de enigma al *hard-boiled*

En junio de 1956, dos acontecimientos afectan la actividad literaria de Walsh. Uno es bien conocido: las escaramuzas alrededor de su casa el día 9 de junio, durante el *putch* cívico-militar liderado por los generales Valle y Tanco, para reponer en el gobierno a Juan Domingo Perón, presidente depuesto el año anterior por un golpe militar. Meses después, descubre que en esa misma noche hubo fusilamientos ilegales de civiles en un descampado de la periferia por parte de las fuerzas policiales. El *putch* sorprende a Walsh mientras jugaba ajedrez en el club. El otro acontecimiento no ha sido estudiado: se trata de la lectura, traducción y condensación de una novela de espionaje, única obra literaria de Sir Duff Cooper, *Operation Heartbreak*, traducción que había sido encomendada la Walsh por la revista *Leoplán*. En el segundo capítulo, trataré más detalladamente de los dos acontecimientos, analizaré y describiré la forma en que ellos afectaron a nuestro autor, pero preciso registrar aquí el efecto que el primero tuvo en la transformación de la literatura policial del escritor.

En ambos casos, el Estado generaba sentidos por el recurso a la narrativa. Transformaba seres anónimos, plebeyos, en héroes o villanos. Walsh inicia una investigación periodística que, poco a poco, colocará su vida en riesgo. Se trata de un crimen de Estado. Un Estado y un gobierno que hasta entonces Walsh había apoyado. Al comienzo, él juzga que se trata de una acción de la policía bonaerense, fuera del control central, pero la propia investigación lo lleva a cambiar su opinión. Ya no tiene certezas. El modelo del policial de enigma, que supone el *fair-play* de los policías y la maldad de los bandidos, ya no le sirve para representar esa realidad que él descubre más compleja.

Aún en noviembre de 1956, antes de iniciar las investigaciones, publica *Simbiosis*. En ese cuento y en los siguientes *Zugzwang, Transposición de jugadas* y en *En defensa propia* el par de detectives cambia. Daniel Hernández permanece, pero ya no es él quien desvela los crímenes. El comisario ya no es Jiménez, sino Laurenzi. El policía tampoco "desvela" el crimen. Sólo narra su propio fracaso en desvelarlo a tiempo, en encontrar a los culpables, en llevarlos para juicio, en discernir dónde está el bien y dónde está el mal. Laurenzi, ya jubilado, cuenta su fracaso en narrativa enmarcada en una conversación de café, mientras juega ajedrez con Daniel. La geometría precisa del ajedrez contrasta con la indefinición que colorea la trama.

Es también de aquel período un pequeño texto ensayístico de Walsh llamado *Claroscuro del subibaja*[18], en el cual se explicita ese estado de espíritu. En el texto, el autor narra el surgimiento de las palabras por medio de una especie de mito chino, según el cual antes las palabras eran menos maniqueas. Para expresar el concepto de distancia, por ejemplo, se usaba una palabra compuesta que podría ser traducida como cerca-lejos. Un término que, según el autor, representaría con mayor eficacia una realidad que es necesariamente contradictoria.

Zugzwang fue publicado por primera vez en diciembre de 1957, en la revista *Vea y Lea*. Walsh utilizó en él el formato de la narrativa enmarcada, como había hecho en *Operación desengaño*, adaptación de *Operation Heartbreak* para la revista *Leoplán*, para respetar el formato de la obra de Duff Cooper, en junio del año anterior. Ya en *Simbiosis*, cuento publicado por primera vez en noviembre de 1956, también había utilizado el procedimiento, pero en *Zugzwang* perfeccionó el recurso. Se trata de una conversación de café entre Daniel Hernández y el comisario Laurenzi. No es un café como los otros: éste reúne jugadores de ajedrez y hasta los mozos comentan las jugadas, dan pálpitos y bromean con los clientes con cierta complicidad a propósito del *metier*. El diálogo no es un simple recurso para comentar la historia que Laurenzi relata. La

[18] "Claroscuro del subibaja". En: LAFFORGUE, Jorge y otros. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000, p. 258-259.

trama se desplaza en el mismo espacio del café, situaciones se repiten en dos juegos de ajedrez, en el presente y en el pasado. Pero la posición de zugzwang –situación en que un jugador de ajedrez no puede hacer ninguna jugada que lo beneficie: cualquier movimiento de pieza lo hace perder – de esos juegos se repite también en la vida de dos personajes: la del protagonista de la narrativa de Laurenzi y la de él mismo. Ese relato en varios planos parece ilustrar una idea presente en otro texto de Walsh publicado por primera vez en 1953, en la revista *Fénix*: *El ajedrez y los dioses*. Según el texto, los dioses no jugarían sobre un tablero, sino en un cubo con quinientas doce casas cúbicas. El desplazamiento de las piezas ocurriría así en más de dos dimensiones.

El relato de Laurenzi sale a la luz durante un juego con Hernández, en el cual Laurenzi cae en una posición de *zugzwang*. Aparentemente, la situación evoca otro juego, de Aguirre, un antiguo parroquiano del café, ya fallecido. Y el recurso de la narrativa enmarcada parece, en un primer momento, una simple excusa para rememorar la historia de ese jugador.

Aguirre, un hombre de 60 años, jugaba por correspondencia con miembros de la federación internacional de ajedrez, así como Laurenzi. En un juego con Finn Redwolf, un viejo escocés de Glasgow, también había caído en la posición de zugzwang. Pero también había descubierto que Redwolf había seducido a su propia mujer y la había abandonado, provocando el suicidio de ésta. El propio adversario fue entregando la información mezclada con las conversaciones sobre el juego, sin saber de la relación entre Aguirre y la fallecida, contando anécdotas a propósito de sus numerosos viajes y, en particular, el que había hecho muchos años atrás a la Argentina. Redwolf iba revelándose como una personalidad cruel. Aguirre, entonces, viajó a Glasgow y allí lo mató.

Laurenzi le narra la historia a Hernández, siguiendo el orden cronológico en que fue conociendo los detalles y aproximándose a Aguirre, llegando a visitarlo al cuarto de hotel donde vivía. Recupera las sensaciones y los sentimientos que las revelaciones del amigo le provocaban, tejiendo en sus confidencias la solidaridad entre el protagonista, Aguirre, y el testigo, Laurenzi.

El sentimiento de solidaridad vino a flote también en la trayectoria del propio Walsh, cuando la investigación que resultaría en *Operación Masacre* lo colocó en contacto con sobrevivientes de los fusilamientos de José León Suárez. Ese contacto haría vacilar sus certezas a propósito del lugar del bien y el del mal. La duda tal vez esté ya en una sospecha manifestada por el autor en 1953, en *El ajedrez y los dioses*:

> Se ha dicho pobremente que las fuerzas de un bando simbolizan el bien; las otras el mal. Cualquiera puede comprobar la estúpida mentira de esa creencia. Los dioses no tienen idea del bien y del mal. De lo contrario no podrían existir. En el preciso instante en que la sola idea del bien o del mal entrar furtivamente en la voluntad que mueve las piezas sobre el tablero, éste saltaría en pedazos como una gigantesca copa de cristal. [19]

Para Laurenzi, como para Walsh, se quiebran las certezas a propósito de dónde está el bien y dónde está el mal. Cualquier jugada puede ser fatal. Por eso, Laurenzi no denuncia el asesinato cometido por Aguirre, justificándose por su condición de jubilado, y por el hecho de haber ocurrido el asesinato fuera de su jurisdicción.

Transposición de jugadas fue publicado por primera vez en *Vea y Lea* en septiembre de 1961. También es una narrativa enmarcada en una conversación de café entre Laurenzi y Hernández, en medio de un juego de ajedrez. También, como en *Zugzwang*, una jugada evoca un caso del comisario Laurenzi. Aun teniendo un tono más

---

[19] WALSH, Rodolfo. "El ajedrez y los dioses". En: LAFFORGUE, Jorge y otros. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000, p. 244.

moderado que *Zugzwang*, con algunos toques de humor, el problema es semejante. Laurenzi no puede utilizar más un instrumental lógico, cartesiano, para evitar el crimen. Esta vez, el problema lógico es el ilustrado con el del lobo, la cabra y el repollo, en el cual un barquero necesita transportar desde una orilla a la otra de un río, uno por vez, a los tres sin que uno se coma al otro. La solución es llevar primero la cabra, ya que no hay riesgo de que el lobo se coma el repollo. Después buscar al lobo, dejarlo en la otra orilla y llevar la cabra de vuelta. Dejar la cabra y cargar el repollo para su destino. Y por último buscar la cabra para realizar junto con ella la última travesía. El trabajo es realizado, así, en un número mínimo de viajes.

Ese modelo lógico había sido aplicado por Laurenzi en una ciudad pequeña de la Patagonia. En la ciudad, el padre de una joven de diecisiete años, en el comienzo de un embarazo, atacaba, escopeta en mano, al novio de la hija, que volvía de un viaje de cuatro meses. Lo amenazaba de muerte, si no se casaba con la muchacha. Laurenzi necesitaba llevar a los tres a otra ciudad, del otro lado del río, para que un juez, un comisario y un sacerdote resolviesen la situación. Cuando llegaron al muelle, la balsa estaba rota, y sólo contaban con un bote pequeño en el cual sólo podía viajar uno por vez. Laurenzi temía que el padre atacara al novio de la hija, y también temía que los dos jóvenes huyesen, siendo ella una menor de edad. No contaba de ese lado del río con más celda que la que pudiese improvisar en la casa del balsero, de sólo un ambiente. Llevó primero al padre de la muchacha, pero, llegando a la otra orilla, percibió que se había equivocado. Dejó al hombre y retornó remando furiosamente. En la casa del balsero, el desastre ya había ocurrido. El joven, sintiéndose traicionado durante su ausencia de cuatro meses, estranguló a la joven. El problema, decía Laurenzi, no era la aplicación de las reglas lógicas, sino saber quién era el lobo, quién era la cabra y quién era el repollo en la historia.

En defensa propia comienza con el siguiente discurso del comisario Laurenzi, también dirigido a Daniel Hernández, en el café:

> - Yo, a lo último, no servía para comisario –dijo Laurenzi, tomando el café que se le había enfriado-. Estaba viendo las cosas, y no quería verlas. Los problemas en que se mete la gente, y la manera que tiene de resolverlos, y la forma en que yo los habría resuelto. Eso, sobre todo. Vea, es mejor poner los zapatos sobre el escritorio, como en el biógrafo, que las propias ideas. Yo notaba que me iba poniendo flojo, y era porque quería pensar, ponerme en el lugar de los demás, hacerme cargo, hasta que me jubilé. Una de esas macanas es la que le voy a contar. [20]

Es decir, el relato será una justificación para el fracaso profesional del comisario, anunciado en el primer párrafo.

En la trama de la narrativa enmarcada, Laurenzi recibe la llamada de un juez conocido por su integridad moral y riguroso legalismo. El juez Reynal avisa que acaba de matar un ladrón en su casa. Cuando el comisario llega, encuentra a Reynal sentado frente a su escritorio, leyendo, con el revólver apoyado sobre la tapa de la mesa. Laurenzi ve el cadáver de Luzati, a quien el juez dice no haber reconocido. Reynal ya lo había condenado en dos oportunidades por crímenes diferentes: extorsión y tráfico de drogas. Luzati no era un assaltante. Laurenzi descubre un portaretrato y, en él, la foto de una joven. Se trata de Alicia Reynal, hija del juez, a quien el comisario había conocido en otra jurisdicción con el rostro cambiado en la foto de su prontuario, en donde constaba que era usuaria de drogas. Inmediatamente entendió lo que había sucedido.

---

[20] WALSH, Rodolfo. "En defensa propia". En: *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*. 3ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1999, p. 147. En este capítulo, las referencias a "En defensa propia" que aparecen a continuación indican las páginas de esta edición.

Probablemente, Luzati venía extorsionando al juez. Laurenzi retiró del bolso del muerto la pistola que, sabía, este cargaba, para evitar que aumentaran las sospechas sobre Reynal, quien, el comisario imaginaba, había atraído a Luzati hacia una emboscada. La acción de Laurenzi favoreciendo al criminal no sucede sin tensiones ni viejos resentimientos profesionales del policía que arresta bandidos, inmediatamente sueltos por el juez excesivamente legalista. Pero el lugar del bien ya no aparece tan claramente localizable para el comisario.

En los relatos policiales de esta serie, el narrador no está más en tercera persona, como en los de la serie anterior. En *Zugzwang*, el que narra es Daniel Hernández: "Él [Laurenzi] sólo habla, yo escribo"[21]. El gesto de Hernández repite el del autor durante sus reportajes de investigación, registrando lo que los testigos le cuentan. Casi todos los cuentos policiales de ese período se inician con un discurso del comisario Laurenzi. La excepción es *Zugzwang*.

Se mantiene el suspenso y el juego lógico, subrayado en *Transposición de jugadas,* por la referencia al viejo problema del lobo, la cabra y el repollo; y en *Zugzwang,* por la referencia, ya en el título, a una configuración posible en el tablero de ajedrez. Pero algo se deteriora en esa certeza matemática para dar lugar a la reflexión moral. En *Simbiosis*, Laurenzi dice:

> Lo que pasa es que uno también es un ser humano [...] con tres o cuatro palabras explicamos todo: un crimen, una violación o un suicidio. Vea, queremos que nos dejen tranquilos. ¡Pobre de usted si me trae un problema que no pueda resolverse en términos sencillos: dinero, odio, miedo! Yo no puedo tolerar, por ejemplo, que usted me salga matando a alguien sin un motivo razonable y concreto.[22]

El cambio es analizado por Pablo Alabarces de la siguiente forma:

> El giro que representa la aparición de Laurenzi sólo es posible después de "Operación...": Hernández pasa a ser interlocutor, es confinado al rol de escucha/mediador, narrador que anota los relatos de Laurenzi. Y Laurenzi, para resolver sus muertes, pone en juego otra serie de saberes, ya no técnicos, sino "premodernos": olfateo, intuición, semblanteo. La cultura que Hernández representa sólo puede escuchar: sólo puede aprender. Hay una inversión de puntuación: el acento descansa sobre lo que Laurenzi evoca. En algunos momentos, incluso, la sapiencia de Hernández es ridicularizada por Laurenzi [...].[23]

La referencia al juego de ajedrez que corre paralelo a los relatos de Laurenzi esconde una ironía. La posición "zugzwang", por ejemplo, en el cuento homónimo, supone un problema sin solución. El autor fue arrancado del juego de ajedrez en la noche de 9 de junio de 1956. En aquella noche las certezas del jugador/periodista se quebraron: oyó, a través de las rendijas de la ventana, la voz agonizante de un soldado que no murió gritando "¡Viva la patria!", sino "no me dejen solo, hijos de puta"[24]. El soldado murió defendiendo un gobierno con el cual no tiene identidad. Fueron los rebeldes los que permitieron al jugador/periodista que llegue a su casa. Meses después

---

[21] WALSH, Rodolfo. "Zugzwang". En: LAFFORGUE, Jorge y otros. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000, p. 250.

[22] WALSH, Rodolfo. "Simbiosis". En: Cuentos para tahúres y otros relatos policiales. 3ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1999, p. 103.

[23] ALABARCES, Pablo. "Dialogismos y géneros populares". En: LAFFORGUE, Jorge y otros. Textos de y sobre Rodolfo Walsh. Buenos Aires: Alianza, 2000, p. 29-38.

[24] WALSH, Rodolfo. Operación masacre. 21ª. Ed. Buenos Aires: de la Flor, 2000, p. 18.

descubre que el gobierno que él defiende realizó en aquella noche fusilamientos ilegales. Es natural que se pregunte dónde está la verdad.

El 13 de junio de 1957, un año y cuatro días después de aquella noche, tres pistoleros asesinan al abogado Marcos Satanowsky. Walsh reúne material que compromete a miembros de instituciones de inteligencia de las fuerzas armadas. Pero sólo lo publica el 9 de junio de 1958, después de la asunción de un gobierno civil, el del presidente Arturo Frondizi, electo por medio de acuerdos con el peronismo, que estaba proscrito.

Hay una operación de prensa, una cortina de humo para esconder a los mandantes, los ejecutores son delincuentes conocidos. Walsh, como el par de investigadores de *Las tres noches de Isaías Bloom*, no descarta los testimonios de los marginales y, como aquel par, se dirige a uno de los pistoleros en una carta abierta, usando una jerga marginal, presentando sus pocas posibilidades de supervivencia si no entrega a los cabecillas.

El gobierno civil primero invita a Walsh a colaborar con una comisión parlamentaria de investigación. Cuando él y su equipo comienzan a presentar resultados, el gobierno, presionado por los militares, le exige guardar silencio en nombre del sigilo de las investigaciones. Walsh filtra información fragmentada, a la manera de anzuelo. Al final, cuando el gobierno clausura las actividades de la comisión y archiva las investigaciones, el periodista/detective denuncia la complicidad del gobierno civil: publica el reportaje en forma de libro en 1959 -*El caso Satanowsky*.

Transposición de jugadas se publica en 1961. En él, y refiriéndose al problema del lobo, la cabra y el repollo, Laurenzi dice: "¿Cómo saber que una cabra no se portará como un lobo, o inclusive como una cabra?"[25] Fue el dilema con el que Walsh se encontró para estimar la validez de las declaraciones de los marginales en el caso Satanowsky, contrariando la descalificación que los grandes medios de comunicación y el poder judicial hacían de esos testimonios. En ese cuento, el juego lógico demuestra su ineficacia: los seres humanos no son simples piezas de tablero. Es preciso tener una sabiduría que sea fruto de la experiencia en el trato con las personas.

En *En defensa propia* abandona de una buena vez el *fair-play*. Es un policial *hard-boiled*, subgénero que ya se anunciaba en *Zugzwang*. Las leyes son manipuladas y las pruebas son ocultadas. La manipulación de las reglas después aparecerá en *Imaginaria*. Como explica Laurenzi en el comienzo, ya citado, de *En defensa propia*: "[...] no servía para comisario [...]. Estaba viendo las cosas y no quería verlas"(p. 98)

Laurenzi se jubila y, de alguna manera, señala el destino del "autor de novelas policiales", como Walsh se definiría en 1957[26], en oposición a Borges, el "escritor". Walsh también jubila el género y deplorará esos relatos años después. Pero es *Trasposición de jugadas* el cuento en el cual el fracaso del comisario es el tema, el motivo del cuento. Él no supo diagnosticar y por eso no sabe evitar la desgracia.

Del relato policial al relato testimonial

Los cambios en las parejas de investigadores a lo largo de la literatura policial de Walsh señalan un cambio en la perspectiva del autor a propósito de la historia del país. Primero se esboza un quiebre de confianza en la alianza entre ciencia y oficio para

---

[25] WALSH, Rodolfo. "Transposición de jugadas". En: *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*. 3ª. Edição. Buenos Aires: de la Flor, 1999, p. 98

[26] WALSH, Rodolfo apud: LINK, Daniel. En: *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir*. Obra *periodística* 1953-1977. 2ª. Edição. Buenos Aires: Planeta, 1998, p. 41.

llegar a la verdad, presente en la colaboración entre Daniel Hernández y el comisario Jiménez, con énfasis en el saber de oficio de Hernández, como recurso de la investigación exhaustiva que une todos los acontecimientos en una secuencia causal. Entonces, el narrador omnisciente es abandonado. En los cuentos policiales de la última cosecha, Hernández no da pálpitos. La narrativa enmarcada del comisario jubilado Laurenzi, en pasado, impide cualquier corrección en el rumbo de las investigaciones. El fracaso ya está consumado. Laurenzi habla y Hernández escribe, aproximándose a la formas de la literatura testimonial.

En 1956 Walsh se lanzó a investigar un crimen, un ilícito que primero caracterizó como un exceso o una arbitrariedad policial. En la primera versión, de 1957, de *Operación Masacre* consta: "Reitero que esta obra no persigue un objetivo político […]Persigue – una entre muchas – un objetivo social: el aniquilamiento a corto o largo plazo de los asesinos impunes […] del hampa armada y uniformada.[27]

Y, en el epílogo de esa misma versión, dice: "Este caso está en pie, y seguirá en pie todo el tiempo que sea necesario, meses o años".[28]

En la medida en que la investigación avanzaba, Walsh iba perdiendo las referencias, las certezas. Comienza a dudar de qué lado estaba el bien. Abandona el espacio homogéneo y geométrico del policial de enigma. Abandona la confianza en la posibilidad de mapear la realidad. Y eso tiene consecuencias en sus ficciones policiales. Con el cambio de par de investigadores, Hernández/Jiménez por Hernández/Laurenzi, Daniel Hernández, el *alter ego* del autor, habla cada vez menos, escucha y registra el fracaso del comisario Laurenzi. Va percibiendo que la vida no es un tablero de ajedrez y en el juego de la vida no se pueden prever las jugadas futuras, como ocurre en *Transposición de jugadas*. La jubilación del investigador es resultado de la incapacidad de desvelar la totalidad de la verdad y evitar los crímenes. La narración enmarcada está en primera persona: Laurenzi rememora la derrota en una mesa de café, se confidencia con el amigo, testigo del relato, que lo registra.

Estas modificaciones formales coinciden con las sucesivas reescrituras de *Operación Masacre*, en cada una de las cuales el autor añade una reflexión sobre el fracaso en alcanzar sus objetivos iniciales. En el epílogo de la segunda edición de *Operación Masacre*, de 1964, tras haber acabado la investigación de otro crimen de Estado, el caso de la muerte del abogado Satanowsky, dice, comparándola con la de *Operación Masacre*: "Fue más ruidosa, pero el resultado fue el mismo; los muertos bien muertos; y los asesinos probados, pero sueltos" [29].

El "detective" Walsh reconoció su fragilidad individual y la necesidad de la colaboración solidaria, de la confianza en los testigos para hacer avanzar la investigación y alcanzar sus objetivos de hacerles justicia a las víctimas y evitar nuevos crímenes. En las siguientes investigaciones, *Caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?*, Walsh ya no se lanza solo a la tarea.

Su última ficción policial es de 1961. Sin embargo, en 1969, en la nota preliminar de *¿Quién mató a Rosendo?,* el último de sus tres grandes reportajes de investigación, dice: "Sí alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya"[30].

En 1969, Walsh ya no es como el personaje Hunter, de Sábato, en *El túnel*. No es un detective romántico. Como Daniel, ambiciona descifrar la información encriptada, pero lo hace apoyándose en el trabajo del equipo del periódico *CGT*, de la central de los

---

[27] WALSH, Rodolfo. *Operación masacre.* Ed. cit., p. 187.
[28] WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Ed. cit., p. 221.
[29] WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Ed. cit., p. 222.
[30] WALSH, Rodolfo. *¿Quién mató la Rosendo?* 7ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1997, p. 9.

trabajadores, que el escritor dirige. El equipo posee una red de informantes, son los militantes de base, dirigentes sindicales, algunos simples trabajadores que colaboran. Es un Daniel con paciencia, que ya no sólo *lee con lentitud*, sino que escucha a una red de testigos que también son protagonistas de aquello que el periodista y también colaborador del periódico, Rogelio García Lupo, llamaba *folletín de la clase obrera*, publicado por primera vez como una serie de reportajes en números periódicos de la publicación *CGT*, recogiendo informaciones y modificando la configuración de la propia lucha que los actores trababan. Es por ese motivo que para Walsh *¿Quién mató a Rosendo?* ya no podía ser leída como literatura policial. El pasaje del detective a la acción política lo lleva a procedimientos literarios propios de la literatura de testimonio y de la literatura militante. Ya no se trata del detective individual, escribe Walsh en *Caso Satanowsky*: "Cuando en una comunidad básicamente sana fallan determinadas instituciones, otras las reemplazan, o las reemplazan simples particulares. Ése es un índice de salud y de vigor".[31]

[31] WALSH, Rodolfo. *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: de la Flor, 1997, p. 211.

La trilogía de investigación. Periodismo, testimonio y militancia

Rodolfo Walsh escribió *Operación Masacre*[32], El *Caso Satanowsky*[33] y *¿Quién mató a Rosendo?*[34] durante el período de 1956 a 1972. Estas obras, consideradas por la crítica ora como parte de la literatura testimonial, ora como textos de periodismo investigativo o como textos de literatura de *non fiction*, incluyen procedimientos propios de la literatura testimonial y de operaciones de acción política involucrando trabajo de inteligencia y contrainteligencia. Estos movimientos, los testimoniales y los de acción política, son de naturaleza ambivalente: literaria y extraliteraria. O, mejor, son movimientos que tienden a pensar la práctica literaria como método de conocimiento y de lucha política. El estudio de esta trilogía, por otro lado, no puede evitar la discusión sobre lo testimonial dentro de la historia literaria latino-americana.

La literatura testimonial surge de la necesidad literaria o extraliteraria de tratar de encontrar las formas adecuadas para narrar la violencia y nos remite siempre al cruzamiento entre literatura e historia, o entre literatura y política.

Dice Valeria De Marco que la fortuna crítica sobre el testimonio latinoamericano cierra filas atrás de dos vertientes fundamentales que también suponen recortes y jerarquías diferenciadas de la producción testimonial de la segunda mitad del siglo XX. Una examina textos referentes a la violencia de las dictaduras de América Latina y es tributaria de la formulación que hicieron los intelectuales que participaron en el Jurado del premio Casa de las Américas de 1969. La otra, actualmente hegemónica surge en la década de 1980, a partir del testimonio de Rigoberta Menchú registrado por Elizabeth Burgos, obra paradigmática de los estudios desarrollados en las universidades estadounidenses al respecto del testimonio latinoamericano, relacionados con los estudios culturales.[35]

Esta última sistematización del testimonio latinoamericano supone la relación entre un editor solidario y un testigo subalterno, representativo de su grupo social o étnico, y el apagamiento de las marcas de autoría de ese mediador letrado. El objetivo es afirmar la identidad y restablecer la verdad del grupo representado frente a la versión hegemónica de los hechos. Esto limita el recorte y favorece la canonización del testimonio como género literario bastante definido.

Es difícil encajar la obra investigativa de Walsh en esa acepción del testimonio latinoamericano. La solución encontrada fue asociar esas obras a la del *New Journalism* (o *non fiction*) norteamericano, investigaciones periodísticas noveladas cuyo texto fundador o, mejor, paradigmático es *A sangre fría*, de Truman Capote.

Contra esa filiación, Romina García argumenta: "[...]para abordar el género no basta tomar en cuenta el hecho de que se trate de una forma particular de escribir sobre los hechos de lo real donde se cruzan los procedimientos investigativos propios del periodismo con las estrategias que vienen de la literatura". Ella argumenta: "La non fiction novel o el nuevo periodismo estadounidense […] es sensacionalista,

---

[32]Fue primero publicada como una serie de reportajes de investigación en la revista Mayoría en y tuvo cuatro versiones en forma de libro en 1957, 1964, 1969 y 1972.

[33]Su contenido fue publicado de manera fragmentaria y en la forma de reportajes entre junio y diciembre de 1958 y tomó forma de libro sólo en 1973

[34] Fue publicada como serie de reportajes en el periódico CGT en 1968 y tomó forma de libro en 1969.

[35] DE MARCO, Valéria. "La literatura de testimonio y la violencia de Estado". *Lua Nova – Revista de cultura e política* nº 62/ 2004, p. 46.

demagógico, apegado a lo cotidiano y valorador de la noticia en sí misma, separada de la causa o, se podría agregar, del "para qué".[36]

García prefiere encontrar en *Operación Masacre* el referente a partir del cual se inaugura una tradición que vincula textos del pasado como *El Matadero* de Esteban Echeverría, *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, *Martín Fierro* de José Hernández y *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt y textos posteriores como *El caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?* del propio Walsh, *Los dueños de la Tierra* de David Viñas, *Los vengadores de la Patagonia trágica* de Osvaldo Bayer, *La pasión según Trelew* de Tomás Eloy Martínez y las obras de Bonasso[37] y Verbitsky. Así, la novela testimonial de Argentina no se definiría necesariamente por los mismos criterios usados por Sklodoska. Todas las obras de la serie citada por García tienen en común la intencionalidad de la lucha política. En el caso de Walsh, esa intención moviliza un conjunto de géneros discursivos desfamiliarizadores.

Atribuyo esa aproximación entre la obra de Walsh y la *non fiction*, sin embargo, a dos razones. Una, contingente, es la necesidad de los investigadores vinculados a universidades de los Estados Unidos de explicar Walsh al público norteamericano. La otra se refiere a las características propias de la obra de Walsh y a la propia literatura argentina.

Para Ricardo Piglia, el gran tema de la narrativa Argentina es la violencia. La literatura Argentina se forma junto con el Estado y asociada a las narrativas de Estado. Él dice: "Los servicios de informaciones manejan técnicas narrativas más novelescas y eficaces que la mayoría de los novelistas argentinos. Y suelen ser más imaginativos"[38].

La matriz narrativa de Walsh es el relato policial, como traductor, adaptador o escritor. Por otro lado, su condición de periodista profesional le da familiaridad con los procedimientos de la investigación periodística. Y tanto el relato policial como la investigación periodística, aproximan a Walsh y a autores enrolados en el *New Journalism*, como Capote y Wolfe, con los cuales puede compartir procedimientos de investigación y narración. Las coincidencias podían limitarse a esas.

Es un hecho que las obras paradigmáticas de la literatura testimonial latinoamericana fueron producidas en momentos que conviene repensar.

Tomemos el relato prototestimonial *Los hijos de Sánchez*; autobiografía de una familia mexicana, de 1961, de Oscar Lewis. Este tipo de narrativas es hijo de la etnografía, busca construir un mapa social y cultural del otro dentro del contexto histórico de *Guerra Fría*[39] y próximo a iniciativas como la *Alianza para el Progreso*[40], que tenían como contrapartida el desarrollismo latino-americano, más o menos nacionalista, más o menos populista. Tanto para los intelectuales norteamericanos como para los intelectuales "nativos", el otro es el subalterno fuera del mercado, inclusive del mercado de los bienes simbólicos, fragmentario, sin conciencia de sí, lleno de idiosincrasias que lo hacen imprevisible. Era preciso conocer ese otro, substrato de las naciones "en vías de desarrollo", para asociarlo mejor a los proyectos más o menos

---

[36] GARCÍA, Romina. "Novela de en el ficción el testimonio: una revisión sobre el género". En: BOCHINO, Adriana A.; GARCÍA, Romina y MERCÈRE, Emiliana. *Rodolfo Walsh – del policial al testimonio*. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2004, p. 114.

[37] Ver, por ejemplo, BONASSO, Miguel. *Diario de un clandestino*. Buenos Aires: Planeta, 2000 y *Recuerdos de la muerte*. 5ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 2003.

[38]PIGLIA, Ricardo. Crítica y Ficción. Buenos Aires: Fausto, 1993, p. 158.

[39]Periodo de mayor tensión de las tensiones entre los bloques comandados por los Estados Unidos y por la Unión Soviética.

[40]Política exterior de los Estados Unidos dirigida a los países de América Latina, y que consistía en asistencia económica para el área social.

reformistas de la época. Este ambiente histórico marca el interés creciente por obras como las de Lewis.

Ya *Biografía de un cimarrón*, de 1966, de Miguel Barnet, es producida en el contexto de la Revolución Cubana, de la OLAS y de la Tricontinental[41], iniciativas de carácter emancipatorio que suponían la lucha por el control de los medios de producción por el "pueblo", los obreros y campesinos, los plebeyos de América Latina. La revolución social combinaba tareas nacionales, de desarrollo, con ese control de los medios de producción, que incluían también los medios de producción simbólica: las artes, la educación, los medios de comunicación de masas, la historiografía, la academia. Así como en la Europa de los años 20, el nuevo impulso revolucionario estimulaba el debate sobre "cultura popular" y "arte proletaria". En ese contexto, iniciativas como la de Barnet fueron percibidas como la "toma de posesión" de la historiografía y de la producción literaria. La participación del conjunto de la población en la construcción del "gran relato" (el contra-relato) es lo que necesariamente lo haría épico, porque la narrativa de la "vieja" opresión sería sólo el primer episodio al cual le seguiría la lucha, como en *Los que luchan y los que lloran*, de Jorge Masetti, publicado por primera vez en 1969, justamente prologado por Walsh, y, después, la victoria. La trama, que partía de una "violencia original", tendía a la desvictimización del héroe colectivo, tendía a la "novela de formación". El uso del procedimiento testimonial tiene propósitos claramente militantes.

Me detengo en este punto con la intención de pensar en la entrevista dada por Walsh a Ricardo Piglia en 1970, año en que ya había prácticamente completado su trilogía de investigación y dejado de publicar relatos de trama estrictamente ficcional. El último de ellos, *Ese oscuro día de justicia,* fue escrito un mes después de la muerte del Che Guevara. En la trama, después de la derrota del personaje esperado como héroe, el narrador comenta: "el pueblo aprendió que estaba solo y debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza [...]"[42]. Esa frase, que según Walsh es una referencia a la muerte del Che, adquiriría mayor significación dentro de la discusión a propósito del foquismo, que sería retomada por el autor el último año de su vida, durante la polémica con la dirección de la organización Montoneros, de la cual formaría parte.

Walsh había conocido a Guevara en Cuba cuando fue convocado por Jorge Masetti para formar parte del equipo de la recién fundada agencia cubana *Prensa Latina*. La iniciativa era del Che, a quien Masetti conoció en 1958, aún en Sierra Maestra, cuando el periodista fue a entrevistar a Fidel Castro. El episodio se hizo conocido porque, saliendo de la zona controlada por la guerrilla, el *Movimiento 26 de Julio*, el ejército de Batista confiscó la cinta en la cual el reportaje había sido registrado. Masetti volvió a la zona y rehizo la entrevista. Parece que al Che le gustó la obstinación del compatriota y se hicieron amigos. En 1959, después del triunfo de la revolución, lo convocó para armar una agencia de noticias cubana. En 1961, como resultado de las tensiones en el seno del gobierno cubano, Guevara perdió el control de la agencia y el equipo de periodistas dirigido por Masetti salió de *Prensa Latina*. Éste volvió clandestinamente a la Argentina, en el contexto de la *Operación Sombra*, que tenía el objetivo de implantar un foco de guerrilla en la provincia de Salta, el *Ejército*

---

[41] Iniciativas de Cuba para reunir movimientos emancipatorios de América Latina, en el caso de la OLAS, y de América Latina, Asia y África, en el caso de la Tricontinental.

[42] WALSH, Rodolfo. "Un oscuro día de justicia". En: *Cuentos*. Buenos Aires: Biblioteca Página/12, 1993, p. 59

Guerrillero del Pueblo, y allí murió en 1964, como Comandante Segundo[43]. Walsh se alejó, tomó distancia de ese emprendimiento. No estaba de acuerdo con el foquismo y lo juzgaba aun más inadecuado para la Argentina, con tradición de movimientos y organizaciones sindicales actuantes y con participación masiva.[44]

En la misma entrevista en que habla sobre el significado histórico de la muerte del Che, el héroe individual, habla también de la posible muerte de la novela: "[…] hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social". En ese sentido, Walsh dice que tal vez "un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte, más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable"[45].

La narrativa era un medio de lucha que el autor consideraba eficaz y el campo de las narrativas era para para Walsh, también, campo de batalla. Esas dos premisas eran convicciones compartidas en aquel momento histórico. Y es en esa clave que es preciso pensar la producción, circulación y recepción de la literatura de testimonio de aquel período. Dentro de esa discusión, Walsh se alejaba explícitamente de aquellos que apostaban en la literatura ficcional y en particular de aquellos que apostaban a la novela, como Gabriel García Márquez, por ejemplo, otro colaborador de Prensa Latina[46]. El abandono del héroe individual parece correr paralelo a esa renuncia explícita al proyecto de escribir una novela. Si la novela da cuenta de la totalidad de la vida, el abandono de las certezas parece haber conducido al autor a una desconfianza con relación a esa forma narrativa y a la preferencia por el relato testimonial, necesariamente fragmentario, tal vez más próximo al formato del cuento, que conserva ciertas características del relato oral, de la confidencia.

La otra obra, presentada como paradigmática por los teóricos vinculados a las universidades de Estados Unidos, es *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia,* de Elizabeth Burgos, publicado en 1981. La autora recogió el testimonio de Rigoberta Menchú, miembro de una comunidad indígena de Guatemala que golpeó la puerta de la residencia de la autora en París para denunciar las violencias sufridas por su familia y su comunidad. En esa época, Menchú era una joven que había aprendido recientemente a hablar castellano, lengua en la que se comunicaba con Burgos. La obra circuló enseguida en Europa y en los Estados Unidos entre un público letrado bien distante de las comunidades rurales de América Latina, y la denuncia le posibilitó a Rigoberta Menchú el Premio Nobel de la Paz. Aunque ésta y otras obras de los años 80 en adelante guarden semejanzas formales con textos testimoniales del período anterior, hay nuevas condiciones de producción, circulación y recepción que terminaron

---

[43] Una curiosidad literaria es que la operación llevaba el nombre de Sombra y el seudónimo de Masetti era Segundo como una referencia al personaje del escritor argentino Ricardo Güiraldes, Don Segundo Sombra, de la novela homónima, que es, de alguna manera, un comentario pleonástico sobre la literatura gauchesca del siglo XIX. La elección remitía a Martin Fierro, el seudónimo de Guevara en esta operación. Masetti actuaba en Salta como "segundo", como "sombra" de aquel "primer gaucho", Guevara.

[44] Sobre esos asuntos, ver: ARROSAGARAY, Enrique. *Rodolfo Walsh en Cuba. Agencia Prensa Latina, militancia, ron y criptografía*. Buenos Aires: Catálogos, 2004; BUSTOS, Ciro. *El Che quiere vierte*. Buenos Aires: Vergara, 2007; JOUVET, Héctor. "Entrevista". *Lucha armada en la Argentina* nº 2, Buenos Aires, trimestre marzo-mayo 2005, p. 51-59; y ROJO, Ricardo. *Mi amigo el Che*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1968.

[45] WALSH, Rodolfo. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 67.

[46] A propósito de este asunto, sostuve en un artículo escrito en colaboración con Priscila Engel y Karen García Delamuta, que es posible leer Cien años de soledad en clave de literatura testimonial: ADOUE, Silvia; DELAMUTA, Karen García; y ENGEL, Priscila. "Cien años de soledad y la masacre de Aracataca". *Revista Espacio Acadêmico*, n° 74, jul/2007, año VII. Disponible en: , http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior9/Templates/adoue_otros_9.dwt

definiendo el abordaje teórico hoy hegemónico y que es aplicado inclusive a los relatos anteriores. Es decir, fue la clave de lectura del libro de Burgos que marcó, *a posteriori*, la mirada sobre el libro de Barnet.

Las particularidades de la obra investigativa de Walsh

Roberto Ferro, en su "*Operación Masacre": investigación y escritura*, estudió con minucia y reconstruyó el proceso de escritura de *Operación Masacre* y *Caso Satanowsky* asociándolo al proceso de investigación. Ferro suministra un mapa de la relación entre ambas actividades. Con rigor de detective, Walsh registra cada información indicando con detalle como la obtuvo, en qué día y, a veces, hasta a qué hora. Por medio de la escritura, moviliza testigos y hostiliza responsables, obligándolos a hablar. No en vano Walsh era buen jugador de ajedrez. La presión sobre los sospechosos recuerda el comportamiento de la pareja detective/periodista en su primer cuento policial: *Las tres noches de Isaías Bloom*.

En sus textos están las voces de las víctimas, las de los asesinos, las de los mandantes, las de los jueces, las de los vecinos que arriman una información y la del propio Walsh. No hay ocultamiento de la voz del autor. Preserva el anonimato de las fuentes cuando es necesario, pero no diluye los personajes en un magma amorfo. Observamos los desplazamientos de esas voces. El narrador no es omnisciente, es narrador/detective que expone sus dudas y fracasos. Esa posición supone a la vez una estrategia persuasiva del escritor y propagandista y una postura política del militante. A propósito de esto, Ricardo Piglia dice: "Por un lado, otra vez, el intelectual, el letrado, enfrenta al Estado, hace ver que el Estado está construyendo un relato falso de los hechos. Y para construir esa contrarrealidad, registra las versiones antagónicas, sale a buscar la verdad en otras versiones, en otras voces"[47].

Esos procedimientos recorrerán también sus cuentos y sus cartas personales, textos estudiados también en este trabajo. Esa postura descarta el papel de héroe épico para sí y para los otros personajes. Tampoco hay héroes novelescos, hay sólo hombres y mujeres que se atreven, en mayor o menor medida, a un pequeño gesto. Hombres y mujeres que van sumando, contribuyendo cada uno con lo que tiene o con lo que puede dar. Walsh registra en el prólogo de *Operación Masacre*:

> Así, que ambulo por suburbios cada vez más remotos del periodismo, hasta que al fin recalo en un sótano de Leandro Alem donde se hace una hojita gremial, y encuentro un hombre que se anima. Temblando y sudando, porque él tampoco es un héroe de película, sino simplemente un hombre que se anima, y eso es más que un héroe de película.[48]
>
> Al día siguiente vamos a ver al otro que se salvó, Miguel Ángel Giunta, que nos recibe con un portazo en las narices, no nos cree cuando le anunciamos que somos periodistas, nos pide credenciales que no tenemos, y no sé qué le decimos, a través de la mirilla, qué promesa de

[47] PIGLIA, Ricardo. La ficción paranoica. Buenos Aires: Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, I Seminario de Análisis Crítico de la realidad argentina 1984-1999, 25 sep. 1999 (información verbal). Esta conferencia de Ricardo Piglia tiene diferentes versiones publicadas también en diferentes soportes. Véase, por ejemplo, PIGLIA, Ricardo. "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)". En:_____ y ROZITCHNER, Leon. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)/Mi Buenos Aires querida.* Buenos Aires: 2001, p. 5-42; y PIGLIA, Ricardo. "¿Qué va a ser de ti?". En: Radar, suplemento de Página/12, Buenos Aires, 23/12/2001, p. 8. En el en tanto, la versión utilizada en este trabajo es a que circuló en forma mimeografiada

[48] WALSH, Rodolfo. Operación masacre. 21ª. Ed. Buenos Aires: de la Flor, 2000, p. 20.

> silencio, qué clave oculta, para que vaya abriendo la puerta de a poco y vaya saliendo, cosa que lleva como media hora, y hable, que le lleva mucho más. (p. 21-22)

Y, en ese gesto de poner el cuerpo, dejan de ser lo que eran. Esa posibilidad de cambiar, que el gesto de resistencia a la ficción de Estado crea, supone un movimiento de sentido contrario al relato etnográfico. La narrativa antropológica fija los personajes, estereotipa, exotiza. Los personajes de Walsh no permiten esa recepción. La verdad improbable que formulan convoca a una recepción menos pasiva. Es casi una pregunta, un pedido de confirmación o rectificación, un problema que desafía, en primer lugar, a los propios personajes y al narrador.

Las obras que integran la trilogía fueron publicadas inicialmente en la forma de series de reportajes de investigación. Este formato y los medios que vehiculaban tales reportajes hacían una selección de los primeros lectores. En principio, la intención de Walsh era publicar la serie que después resultaría en *Operación Masacre* en la gran prensa. Pero la gran prensa no se interesó. Publicó los reportajes, entonces, en una "hojita sindical" de poco alcance: *Mayoría*. "Y la historia sale, es un tremolar de hojitas amarillas en los kioscos, sale sin firma, mal diagramada, con los titulos cambiados, pero sale. La miro con cariño mientras se esfuma en diez millares de manos anónimas" (p. 20).

Los lectores de esa "hojita" no eran "neutrales", si es que hay lectores "neutrales". Eran trabajadores peronistas. Gente hasta entonces no habituada a "meterse en política", pero los tiempos estaban cambiando. Un golpe militar había derrocado el gobierno de Perón en 1955 y la censura impedía hasta que se mencionara el nombre del presidente depuesto; la legislación laboral había sido parcialmente derogada y el presidente de facto, el general Pedro Eugenio Aramburu, había mandado a fusilar al general Juan José Valle, de quien era padrino de casamiento, y que había intentado restaurar el gobierno constitucional en 1956. Durante esa tentativa de los generales Valle y Tanco, hubo también fusilamientos de civiles involucrados en el movimiento. Las primeras denuncias en *Mayoría* hablaban de fusilamientos de civiles que no tenían vínculos con el movimiento, en un descampado del conurbano, la misma noche del levantamiento. Eran trece civiles que se habían encontrado en la casa de un vecino para escuchar la transmisión radiofónica de la pelea del boxeador Lausse. Esos trabajadores, entre los cuales circulaba *Mayoría*, que simplemente eran peronistas, estaban desacostumbrados en su gran mayoría a las huelgas, sin el abrigo de sindicatos forjados para la lucha, ya que los sindicatos, durante el período de los primeros gobiernos peronistas, 1946-1955, eran casi una institución paraestatal. A falta de instancias orgánicas, la hojita sindical daba tema para la conversación en el intervalo del trabajo, en el café, o después del fútbol y en el almuerzo familiar de los domingos, que eran las formas de sociabilidad propias de ese período entre las clases populares.

Notemos la diferencia entre estos lectores y los de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Los lectores de las hojitas sindicales en las que Walsh publicaba sus reportajes se reconocían en los personajes.

En la trilogía de investigación de Walsh, las víctimas de la violencia preventiva del Estado "paranoico", como lo caracteriza Ricardo Piglia en *La ficción paranoica*, tienden a librarse del estigma demonizante y a desvictimizarse. Testimoniar sirve también para eso. En *¿Quién mató a Rosendo?,* Walsh explicita: "Para los diarios, para la policía, para los jueces, esta gente no tiene historia, tiene prontuario"[49].

---

[49]WALSH, Rodolfo. *¿Quién mató a Rosendo?* 7ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1997, p. 7.

Pero el acto de hablar, que exige la contrapartida del acto de oír, permite construir una historia, con el oído solidario y la memoria compartida como soportes. La escritura deja de ser un registro fijo, porque cada entrega, cada reportaje de la serie, la trama se reconstruyó. La serie reproduce algunas de las condiciones de producción, circulación y registro del relato oral, pero con alcance y velocidad inusitados. La máquina narrativa, productora de sentidos, está montada. Y fue construida en un "tallercito del fondo", con recursos materiales mínimos, de descarte, tomados de prestado de diversos géneros literarios y discursivos. Las elecciones formales no siguen ningún canon o manual; van a fundar un nuevo canon. Walsh hablará del "oficio de escritor", como de una actividad que se aprende al tanteo. En esos textos hay un esfuerzo para convencer a los otros para que se sumen a la investigación y ayuden a construir la verdad. Por ese motivo, el discurso y el formato cambian a cada momento. Hasta el registro lingüístico cambia, como veremos al estudiar las obras, cuando el narrador/detective se dirige a un comisario, a un fiscal, a un matador de alquiler, a una víctima asustada, a un testigo que tuvo un gesto de coraje. Walsh no descarta el género judicial, el de la confidencia, el de la crónica, el de la amenaza.

Operación Masacre

Walsh realizó la investigación de los fusilamientos ilegales durante un *putch* cívico-militar en junio de 1956, que pretendía restaurar el gobierno constitucional, derrocado por un golpe el año anterior, con la colaboración de la periodista Enriqueta Muñiz, a quien dedicó la serie de textos reunidos en una edición en formato de libro en 1957. Las víctimas de la masacre poco tenían que ver con el *putch*, fuera el hecho de ser trabajadores y peronistas. El asesinato fue llevado adelante por un grupo de policías, en un descampado de José León Suárez, suburbio del Gran Buenos Aires, y sucedió antes de la proclamación de la Ley Marcial, que autorizaba los fusilamientos. Si, al comienzo, el Estado y la gran prensa mantuvieron silencio riguroso sobre estos acontecimientos, las denuncias de Walsh los obligaron a pronunciarse. La acusación del autor sobre la ilegalidad de los fusilamientos exigía probar que ellos fueron previos a la vigencia de la Ley Marcial, esfuerzo que ocupó un papel central en la investigación.

El libro está organizado en tres partes: *Las Personas, Los Hechos* y *Las Evidencias*. En la primera se describen los personajes, en la segunda, los acontecimientos. Sólo que personajes y hechos son presentados de manera novelada, en beneficio de la eficacia persuasiva del discurso, anticipando el carácter probatorio de algunas de las informaciones.

La presentación de los personajes incluye una descripción de sus aspiraciones, sus condiciones de vida, sus historias previas contadas en tiempo pasado hasta el momento en que se reúnen en torno a un aparato de radio en la casa del vecino para seguir la narración de la pelea de box, ajenos a los acontecimientos políticos y a la llegada de la policía. El encuentro de los amigos es narrado en presente, tiempo que acompañará la trama en la parte siguiente. El relato de los hechos en *Los hechos* entra en un ritmo vertiginoso, abandonando los rodeos demorados sobre las amistades y la vida de barrio, abundantes en *Las personas*. Las frases se van acortando y, aquí y allá, el narrador puntúa el tiempo en que pasa la acción. Entonces, un subtítulo nos informa: "El tiempo se detiene"[50]. El relato adquiere una apariencia de delirio: sonidos, luces, dolores físicos. Sensaciones desenfocadas, un poco fragmentarias, que no pueden

[50] WALSH, Rodolfo. Operación masacre. 21ª. Ed. Buenos Aires: de la Flor, 2000, p. 95. En este capítulo, las referencias a *Operación Masacre* que aparecen a continuación indican las páginas de esta edición.

organizarse en un relato de vigilia. Y el tiempo: se pierde la noción de tiempo, tan necesaria después para probar, para demostrar.

> ¿Cuánto tiempo hace que está así, como muerto? Ya no lo sabe. No lo sabrá nunca. Sólo recuerda que en cierto momento oyó las campanadas de una capilla próxima. ¿Seis, siete campanadas? Imposible decirlo. Acaso eran soñados aquellos sones lentos, dulces y tristes que misteriosamente bajaban de las tinieblas (p. 95)

Ese tratamiento del tiempo es característico del discurso traumático. Las preguntas del narrador/detective aparecen entremezcladas por la memoria traumática de Horacio di Chiano, tal vez en discurso indirecto libre.

> Tan desconcertado está don Horacio, que no atina a dejar la bolsa. Corre, hace girar la llave de la cerradura, y antes que termine de sacar la cadena, La puerta es impulsada con violencia desde afuera, salta el cerrojo y el se ve impelido, rodeado, desbordado por el tropel de policías y particulares provistos de armas largas y cortas, que en pocos segundos inundan todas las dependencias y cuyas voces no tardarán en oírse en el patio y en el pasillo, que conduce al fondo. Todo sucede con velocidad de relámpago. (p. 61)

En el conjunto de la obra, el narrador en primera persona organiza la inserción de diálogos reconstruidos por los testigos, citaciones de testigos en estilo directo, textos de telegramas, largos tramos de declaraciones reproducidas de periódicos o ante juez, tramos de versiones taquigráficas de testimonios de los acusados a la Junta Consultiva. El registro de la narración pasa de la jerga judicial y policial al coloquial, a veces provocando contrastes de efecto irónico: "A un individuo, Livraga, se lo detiene un día en que están en vigencia las leyes ordinarias. No se le acusa formalmente de nada, pero todavía no hay delito en esa detención. Es cierto que le dan unos golpes: olvidémoslos" (p. 170).

En la tercera parte, el narrador desarrolla todo el edificio probatorio valiéndose de argumentos y contraargumentos que responden a la refutación resultante de la publicación de la serie de reportajes, rechazados por los acusados durante los procesos judiciales y publicados o comentados por la gran prensa.

Las tres partes, sin embargo, pueden remitirnos al texto fundacional de la ensayística argentina: el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento. También en ese texto de 1845 pueden reconocerse tres partes. En la primera hay una descripción geográfica del llano, en la segunda hay una descripción de los tipos humanos que en él viven y sólo en la tercera aparece la crónica histórica. El orden supone una relación causal: es la naturaleza que determina el carácter del pueblo y es esa naturaleza casi zoológica que genera la historia. El substrato ideológico es conformado por las teorías climática y racial y el darwinismo social spenceriano. Es sobre esa base que se fundó el ideologema "civilización y barbarie" como modelo explicativo del retraso relativo de las naciones latinoamericanas.

El Walsh antiperonista de 1956[51] veía esa violencia del Estado contra los pobres, y por eso sospechosos de barbarie, como un "desatino". El autor registra en la introducción a la primera edición de la serie de reportajes en la forma de libro y, por lo tanto, dirigida a un público más amplio que el de las "hojitas sindicales", un público que incluye sus pares, los letrados:

---

[51] En el Provisional epílogo a la primera edición, aparece: "Puedo, sin remordimiento, repetir que he sido partidario del estallido de setiembre de 1955" (p. 215), refiriéndose al golpe que derribó el gobierno de Juan Domingo Perón.

> Suspicacias que preveo me obligan a declarar que no soy peronista, no lo he sido ni tengo intención de serlo. (p. 192)
> En los últimos meses he debido ponerme por primera vez en contacto con esos temibles seres -los peronistas- que inquietan los titulares de los diarios. Y he llegado a la conclusión (tan trivial que me asombra no verla compartida) de que, por muy equivocados que estén, son seres humanos y debe tratárselos como tales. Sobre todo no debe dárseles motivos para que persistan en el error. Los fusilamientos, las torturas y las persecuciones son motivos tan fuertes que en determinado momento pueden convertir el error en verdad. (p. 68)

La estrategia de comunicación de Walsh invierte el orden del referente sarmientino, elimina la descripción de la geografía e incluye la disputa por el sentido: primero *Las personas*, con su perfil humanizado; después *Los hechos*, como crónica de la violencia de Estado; por último *Las evidencias*, como lucha por el establecimiento de la verdad del contra-relato. La propia estructura es una acción política, una disputa dentro de una tradición del ensayo, al mantener la organización en tres partes y al modificar el orden y la composición de ellas.

Hay tres reediciones del libro, la de 1964, la de 1969 y la de 1972. La organización del material en las tres partes se mantiene en cada una de ellas. Esas reediciones mantuvieron el carácter provisorio de las versiones enunciadas, incluyeron nuevos personajes y los acontecimientos narrados inicialmente aparecen como los primeros episodios de un relato cada vez mayor.

En la primera edición, el prólogo de Walsh explica que la obra fue publicada inicialmente como una serie de reportajes y pide a los lectores que difundan lo ocurrido, que está caracterizado como una monstruosidad, una anormalidad. La introducción inocenta al gobierno de la Revolución Libertadora, que el autor había recibido con esperanza, de responsabilidades por el crimen y toma distancia de las posiciones del peronismo. Un *Provisorio epílogo* rememora la noche de 9 de junio y las escaramuzas entre soldados leales e insurgentes que resultaron en la muerte del soldado Bernardino Rodríguez junto a la ventana de la casa del autor, ya mencionada en este trabajo:

> Si hay algo justamente que he procurado suscitar en estas páginas es el horror a las revoluciones, cuyas primeras víctimas son siempre personas inocentes, como los fusilados de José León Suárez o como aquel conscripto caído a pocos metros de donde yo estaba. La pobre gente no muere gritando 'Viva la patria', como en las novelas. Muere vomitando de miedo, como Nicolás Carranza, o maldiciendo su abandono, como Bernardino Rodríguez. (p. 218)

Esa primera edición, termina responsabilizando por la masacre al jefe de la Policía bonaerense, teniente coronel Desiderio Fernández Suárez.

En la segunda edición, de 1964, el epílogo cambia. En él, el autor habla de la situación de los sobrevivientes y hace una declaración de fracaso. Si en 1957 afirmaba: "este caso sigue en pie", ahora solicita: "de esa frase culpable pido retractarme" (p. 221) y expone toda su decepción por la impotencia de su denuncia.

En la tercera edición, de 1969, el autor añade al epílogo una página dedicada al *Retrato de la oligarquía dominante*. En él hace un relevamiento de los hechos más importantes de la violencia de Estado desde 1956, incluyendo los resultados de sus otras dos investigaciones. Y concluye: "Era inútil en 1957 pedir justicia para las víctimas de la 'Operación Masacre' [...] Dentro del sistema, no hay justicia" (p. 223-224).

En la última edición, de 1972, el prólogo retoma el recuerdo de la noche del 9 de junio de 1957. En él Walsh habla de su deseo de olvidar, su resistencia y, por fin, la investigación. Los acontecimientos de aquella noche remiten a la muerte del soldado Bernardino Rodríguez. La figura del colimba, que allí estaba por haber sido convocado para hacer el servicio militar y no por su propia voluntad, aparecerá después por lo menos tres veces en la obra de Walsh: en el cuento *Imaginaria*, en la pieza de teatro *La granada* y en *Carta a mis amigos*. La muerte de Bernardino Rodríguez parecía carecer de sentido. Y sus últimas palabras, recogidas por Walsh, son presentadas como una revelación de la banalidad del acontecimiento. En la trama de *La granada*, en medio de ejercicios simulados de guerra, un recluta queda "pegado" a una bomba que puede explotar en cualquier momento. El soldado es una especie de prefiguración de un cadáver, que, al tener su deseo de vida alienado, se transforma en objeto.

El recluta es convocado y entra en la guerra sin tener bando. Pero había otro soldado en el imaginario de Rodolfo Walsh. Un tío suyo, William, que el autor no llegó a conocer, había embarcado en Buenos Aires en dirección a Europa, para combatir a favor de los alemanes. Es decir, contra los ingleses, como buen irlandés. En el barco, otros compatriotas lo convencieron de la necesidad de luchar contra Alemania. Murió en Salónica. El tío Willy podía haber muerto en uno u otro bando, daba lo mismo. Ni siquiera sabía, al partir de Buenos Aires, cuál era el "bando correcto". Walsh planeaba un cuento para la serie de los irlandeses[52], llamado *Mi tío Willy ganó la guerra*[53], examinado en el próximo capítulo.

Pero el tío Willy retornó a la vida de Walsh también en junio de 1956 de la mano de un otro William, también irlandés. Ese mes, el autor traducía y condensaba *Operation Heartbreak* para la revista Leoplán, donde trabajaba. La novela de Cooper contaba la historia de William Martin, un soldado irlandés, miembro del ejército inglés, que nunca había entrado en combate. Después de una decepción amorosa y sintiéndose un fracasado, entra en depresión, contrae neumonía y muere. Su hermana de crianza, que había rechazado su propuesta de casamiento, comunica la muerte de Martin a su superior, un oficial de inteligencia. El militar desarrolla una operación de inteligencia por la cual el cadáver de William aparecerá en las aguas "neutrales" de España, víctima de un fraguado desastre aéreo, portando documentos que confirman el desembarque aliado en Grecia, para distraer las fuerzas del Eje de Sicilia, verdadero destino del desembarque. El servicio secreto alemán cae en la trampa y William Martin es promovido *post mortem*. Entre los documentos "secretos", trae una carta personal apócrifa, firmada por la mujer que lo había rechazado. En la carta, ella confiesa su amor y arrepentimiento: "Darling, my darling, you are going away from me and I have never told you how much I love you. How sad, how heartbreaking it would be if you had never known. But this will tell you, and this you must take with you on your dark[54] mission."[55].

---

[52]La serie está compuesta por tres cuentos, pero Walsh proyectaba escribir por lo menos dos más. Los que fueron publicados son: WALSH, Rodolfo. "Irlandeses detrás de un gato"; "Los oficios terrestres" y "Un oscuro día de justicia". En: *Cuentos*. Buenos Aires: Biblioteca Página/12, 1993, p. 13-30; p. 31-40; y p. 41-60.

[53] Sobre el proyecto para este cuento, Walsh habla en la p. 65 de la entrevista hecha por Ricardo Piglia en 1970, *Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política,* ya citada

[54] El adjetivo "oscuro" ("dark") aparecerá una y otra vez en la obra de Walsh: "[…] a veces un oscuro sentimiento lo traciona" (p. 69), para describir Vandor en *¿Quién mató la Rosendo?* y en el título del último cuento publicado por el autor, *Un oscuro día de justicia*, por ejemplo. "Oscuro", en la obra de Walsh, siempre está asociado a la idea de lo improbable.

[55]COOPER, Duff. "Operation Heartbreak". En: MONTAGU, Ewen y COOPER, Duff. *The man who never was – Operation Heartbreak*. Kent: Spellmount, 2003, p. 99: "Querido, mi querido. Qué triste, qué

Duff Cooper, diplomático, habría ficcionalizado esta operación que le fue relatada por Churchill para explicar los motivos de Hitler para desconsiderar las informaciones de sus agentes a propósito del desembarque aliado en Normandía. Hitler no habría creído en esas informaciones, recordando la trampa de Grecia montada con el cadáver de Martin. Cuando *Operation Heartbreak* fue publicada, el servicio secreto inglés se sintió obligado a encomendar a uno de sus agentes, Ewen Montagu, que escribiera un informe sobre aquella operación, llamada en realidad *Operation Mincemeat*. Ese informe fue publicado con el nombre de *The man who never was*. Aparentemente, la intención del servicio secreto era ocultar la identidad real del cadáver de William Martin. Walsh llamó su condensación *Operación Desengaño* con el subtítulo de *El cadáver que engañó a Hitler*.

Sin duda, el relato trae nuevamente a la superficie la muerte de su tío Willy en Grecia, hacia donde el cadáver de William Martin desvió las tropas de Hitler. Y también debe haber provocado una reflexión sobre la literatura y el trabajo de inteligencia como medios capaces de construir un sentido heroico para una muerte banal, como una reparación *post mortem* al soldado irlandés, que tal vez no fuera tan confiable para los ingleses, justamente por ser irlandés. Coincidentemente, en la noche del día 9 de ese mes en que está resumiendo la novela de Cooper, Walsh es testigo de la muerte del "soldadito" junto a su ventana. Otra muerte banal. Tal vez el autor quisiera también hacer una reparación a ese soldado Bernardino Rodríguez. Una reparación *post mortem* que se extendiera a los fusilados de José León Suárez: cadáveres "promovidos" a héroes.

Las modificaciones en las sucesivas ediciones hacen tender el relato hacia la épica. Julio Troxler, por ejemplo, uno de los sobrevivientes de la masacre, aparece en la secuencia final de la versión cinematográfica de *Operación Masacre*, ya convertido en militante, y esta secuencia tiene su guión incluido en la edición de 1972, "resumiendo la experiencia colectiva del peronismo en los años duros de la resistencia, la proscripción y la lucha armada" (p. 181). En esa misma secuencia, jóvenes que serían sólo niños cuando ocurrió la masacre, realizan acciones asumidas por comandos que homenajean a Lizaso, uno de los fusilados. La literatura de Walsh intenta así lo imposible inclusive para el realismo maravilloso: personajes fallecidos en el primer episodio salen de su condición de víctimas por el encadenamiento de los acontecimientos posteriores al primero de la serie, constituyéndolo en acto fundacional de la Resistencia Peronista, movimiento que fue afirmándose entre 1956 y 1973, año del retorno del peronismo al gobierno.

Probablemente la trama de *Operation Heartbreak* fue una fuente de inspiración para Walsh. Procedimientos literarios podían transformar una muerte banal en un hecho heroico. Un cadáver podía ser transformado en héroe épico. Pero para eso fue necesario reescribir cuatro veces la historia; rehacer la trama incluyendo nuevos hechos que cambiaban el sentido de aquellos fusilamientos de 1956.

Paralelamente a las reediciones de *Operación Masacre*, Walsh realiza las otras dos investigaciones. El gran tema que atraviesa las tres obras es la violencia de Estado y la búsqueda de la verdad, que se confunde con el esfuerzo por desmontar las narrativas de ese mismo Estado.

Una investigación llega a cruzarse con la otra: *del lado de allá*, los personajes son más o menos los mismos, así como los procedimientos de ocultamiento. Walsh y

---

descorazonador sería que nunca lo supieras. Pero en esta carta, que vas a llevar para tu oscura misión, te lo digo".

sus colaboradores y compañeros perfeccionan la máquina narrativa, la lubrican, la alimentan y la hacen funcionar.

Caso Satanowsky

En junio de 1957, un año después de los fusilamientos de José Leon Suárez, es asesinado el abogado Marcos Satanowsky, que dirige uno de los más prestigiosos estudios de abogacía de la capital y es titular de cátedra en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Su muerte sucede en el contexto de una lucha entre sectores de las Fuerzas Armadas por el control de un gran periódico. De junio a noviembre de 1958, Walsh desarrolla una investigación sobre el caso. Se conocen los ejecutores, lo que permanece oculto es el motivo y el mandante. La revelación, por sí sólo, lleva a un saber más general: los grandes medios de comunicación son pieza fundamental para la producción de las narrativas y el poder depende en gran medida del control sobre esos medios.

La investigación y la escritura de *Caso Satanowsky* coinciden con la instalación del gobierno civil del desarrollista Arturo Frondizi, elegido con la proscripción del peronismo. Durante la campaña periodística en *Mayoría*, Walsh es convocado para participar de la Comisión Parlamentaria de Investigación que estudia el caso, pero presiones de los militares la disuelven. El gobierno civil, rehén de los militares, comienza restringiendo o saboteando las operaciones de la comisión, obligando a Walsh a afinar procedimientos de inteligencia que ya viene utilizando, como ya fue mencionado en este trabajo: a veces, echa a andar información sigilosa como cebo para obtener alguna otra; en otras oportunidades, retiene información que tiene en la mano para no alertar a los sospechosos y poder armar una celada. Roberto Ferro cita un pasaje firmado por "Freyre", (hoy) conocido seudónimo de Walsh, dirigido al editor de *Mayoría*:

> Disculpe la tardanza, que como Usted imaginará tiene explicación. Disimule también el ritmo aparentemente lento de algunas notas, que tiene sus motivos. Creo que vamos bien. Prevea la eventualidad de sacar una edición extra, si en una de ésas logramos aclarar el caso.[56]

La investigación resulta en dos series de reportajes publicados en el periódico *Mayoría*, en el cual también había publicado gran parte de los reportajes de lo que después sería *Operación Masacre*. La primera serie está compuesta por quince reportajes que aparecen del 9 de junio al 15 de septiembre de 1958 y la segunda consta de doce que van del 6 de octubre al 28 de noviembre del mismo año.

En el último material de la primera serie, Walsh presenta las *Conclusiones* (p. 241-246), en las que afirma que el asesinato del abogado es un "crimen oficial", que hubo "pasividad judicial" y "encubrimiento policial"; también apunta a uno de los autores materiales y dos oficiales de las fuerzas armadas como sospechosos. Para cada una de esas afirmaciones, presenta pruebas. En el mismo reportaje registra un *Provisorio epílogo* (p. 246-248) en el cual recuerda que la finalidad de la investigación era apuntar las responsabilidades de los funcionarios del Estado que no resolvieron el caso, reconstruir los acontecimientos y descubrir la motivación del crimen.

---

[56] WALSH apud: FERRO, Roberto. "Escritura periodística y puedas políticos". En: WALSH, Rodolfo. *El caso Satanowsky.* Buenos Aires: de la Flor, 1997, p. 214. En este capítulo, las referencias que siguen a *El caso Satanowsky* corresponden a las páginas de esta edición.

Tras la aparición de un material en la revista Panorama, descalificando a Walsh y los resultados de su trabajo, el detective/periodista lanza la segunda serie y comienza argumentando contra la revista.

El conjunto de reportajes sólo es reunido en forma de libro en 1973, con actualizaciones del autor. Este libro también está organizado en tres partes: *Los hechos, La investigación* y *Las enseñanzas*, con una nota previa que retoma las condiciones de la investigación y publicación en *Mayoría*. Esta obra, ya sin la urgencia de *Operación Masacre*, ofrece a los lectores un diario del detective/periodista, con abundante material gráfico (fotos y facsímiles) y descripción del proceso de obtención de la información. Hay reconstrucciones de diálogos, reproducción de panfletos apócrifos, operaciones de los servicios de inteligencia del Estado, registro de declaraciones de testigos ante el propio Walsh, textos de telegramas utilizados como pruebas.

El Estado se valió, para el asesinato, de la participación de pistoleros de alquiler cuyo testimonio, podía ser fácilmente descalificado en caso de "arrepentimiento". Uno de ellos, Pérez Griz, primero da pistas que pueden llevar a los autores intelectuales y después cambia sus declaraciones. Walsh se dirige a él:

> Usted no es exactamente una buena persona. Entre nosotros, digamos que es más bien un desgraciado. Cuantas veces tuvo mujer a su lado, la explotó y maltrató. Cuantas veces tuvo un amigo, le hizo alguna porquería. Usted ha sido ventajero y alcahuete. No hablo de sus delitos porque se puede ser un delincuente y conservar ciertas formas de dignidad. Usted las ha perdido casi todas, y si quiere salvar alguna, tiene que venir al pie.
>
> [...] Por si le sirve de consuelo, sepa que los únicos que lo benefician con un silencio que no merece, son su mujer legítima y su hijo de quince años, a quienes usted ha sumergido en la desgracia. De los demás, todos lo han escupido, y con razón.
>
> [...] Si se le acercan, tenga cuidado. Míreles las manos y no deje que le pongan las manos en la espalda. No sea que en una de esas le hagan la boleta, por tantas cosas que sabe. (p.256)

Propone, al final, que entregue a sus mandantes, argumentando que es la manera de salvar la vida. El discurso es amenazador, pero a la vez ofrece al ejecutor del crimen una posibilidad, estudiando el tipo humano y adivinando sus intereses, apelando a alguna culpa o algún afecto. El registro permite una comunicación con algún nivel de complicidad, digamos, cultural, semejante al de la pareja detective/periodista al dirigirse a los sospechosos en el cuento *Las tres noches de Isaías Bloom*, ya citado.

La publicación, en 1973, tiene un carácter más bien "pedagógico". Entre la escritura de *Caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo*?, Walsh viaja Cuba y se integra a la agencia *Prensa Latina*, dirigida por Jorge Masetti. Además de la relación con Masetti, Walsh entra en contacto con Barnet, y con los entusiastas de la literatura de testimonio, y con escritores latinoamericanos simpatizantes de la revolución. En la ya citada entrevista a Ricardo Piglia, Walsh dice, oponiendo la literatura de testimonio a la forma de la novela:

> En un futuro, tal vez, se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Evidentemente en el montaje, la compaginación, la selección, en el trabajo de investigación, se abren inmensas posibilidades artísticas. Digo esto porque pienso en trabajos como el de Barnet, por ejemplo, no tanto el segundo como en el primero, *Biografía de un cimarrón*… E inclusive aquí mismo, cuánta gente hay de

> cuyas vidas uno contaría la historia con mucho gusto realmente y sin limitaciones cuanto a lo que podés conseguir. No se trata de firmar el certificado de defunción de la novela o de la ficción, pero es muy probable que se pueda caracterizar a la ficción en general como el arte literario característico de la burguesía de los siglos XIX y XX principalmente, y por lo tanto no como una forma eterna e indeleble, sino como una forma que puede ser transitoria.[57]

Abraza el discurso de los testimonialitas, sin embargo, no abandona la trama ficcional. *Operación Masacre* y *Caso Satanowsky*, entonces no publicado en el formato de libro, no guardan mucha semejanza, ni en la forma y ni en los procedimientos, con *Biografía de un cimarrón*, de Barnet. Las obras de Walsh son, desde cualquier punto de vista, más complejas. Pero, curiosamente, su método de trabajo, la máquina narrativa que construyó, es mucho más adecuado a las intenciones declaradas de los testimonialitas de la época. Y mucho más eficaz.

¿Quién mató a Rosendo?

Ya de vuelta a Argentina, Walsh recibe la invitación de Juan Domingo Perón, en la época de su exilio en Madrid, para dirigir el periódico de la central sindical combativa[58], *CGT*[59]. La publicación se propone como polo organizador político y llega a formular un programa transformador para el país, el *Programa del 1° de Mayo*[60], redactado por el propio Walsh.

En mayo de 1966 había sido asesinado Rosendo García, del equipo del dirigente metalúrgico Augusto Timoteo Vandor, en la pizzería *La Real* de Avellaneda. El crimen había sido atribuido, por la policía y por los compañeros del fallecido, a los militantes sindicales combativos que allí estaban en el contexto de un encuentro sindical de la región. Hubo enfrentamiento entre los dos grupos y Rosendo García fue baleado y muerto. Las sospechas de los militantes combativos, sin embargo, recaían sobre el propio Vandor, quien habría aprovechado la confusión para hacer un ajuste de cuentas. El acontecimiento se enlazó a una cadena de hechos tal que lo marcaron como punto de inflexión en la constitución de una izquierda peronista en el campo sindical. En 1968,

---

[57] WALSH, Rodolfo. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 68-69.

[58] El órgano de la central está estructurado según las recomendaciones de Lénin para el Pravda, con una red de corresponsales en cada local de trabajo. El corresponsal es a la vez informante y organizador.

[59] La CGT, Confederación Nacional del Trabajo había sufrido una división en el Congreso Normalizador Amado Olmos, en marzo de 1968. De esa división emergieron la CGT de los Argentinos y la CGT-RA, Confederación Nacional del Trabajo de la República Argentina. También eran reconocidas por el nombre de la calle en que estaban sus respectivas sedes: CGT de Paseo Colón (la combativa) y CGT de Azopardo. El dirigente metalúrgico Augusto Timoteo Vandor, que había sido electo secretario general de la Unión Obrera Metalúrgica, de gran influencia, articuló la división, permaneciendo, sin embargo, en su puesto y dejando el dirigente de los molineiros Vicente Roqué en la secretaría general de la central sindical de la CGT de Azopardo. Vandor había "caído en desgracia" dentro del peronismo, por promover lo que fue llamado de "peronismo sin Perón". Juan Domingo Perón, en su política pendular, apoyó, estando en el exilio en Madrid, el equipo del dirigente gráfico Raimundo Ongaro, impulsando el lanzamiento del periódico CGT.

[60] Esta plataforma recoge y actualiza los puntos programáticos elaborados por los congresos sindicales realizados en La Falda, de 1957, y en Huerta Grande, 1962, de carácter nacionalista y socializante. Pero incluye también en sus puntos la lucha anti-burocrática en el seno de las organizaciones sindicales, reproduciendo, por ejemplo, la condena de Amado Olmos a los dirigentes que adoptaron las formas de vida y los gustos de la oligarquía que decían combatir.

Walsh investigó el asesinato y publicó una serie de reportajes sobre él en el semanario que dirigía.

La serie está formada por siete notas publicadas en los números 3 al 9 del *CGT*, desde el 16 de mayo al 27 de junio de 1968. Casi todas comenzando con *Citas útiles*, sacadas de informes judiciales, declaraciones de los personajes a los medios de comunicación de masas, informes de autopsia, que van a funcionar como clave de lectura del material. Todas están acompañadas por fotos, facsímiles y casi todas con croquis del local del crimen, utilizando recursos ya probados en los primeros relatos policiales de Walsh, esta vez, con mayor libertad de diagramación, ofrecida por el soporte del periódico. Todo ese material gráfico se articula con el texto.

Al final de la primera nota Walsh escribe una advertencia: "El hombre al que van dirigidas estas palabras [se dirige la Vandor] no es mi enemigo personal. No lo conozco ni me conoce"[61]. Y enumera los objetivos de la investigación. En la cuarta nota también se dirige a uno de los personajes, aquel que provocó a pelea entre los dos grupos en la pizzería. En la última presenta la conclusión: la bala que mató Rosendo García sólo podía haber sido disparada por Augusto Timoteo Vandor. Y presenta un último croquis con el título de *La evidencia*.

Walsh ya no es un detective solitario que eventualmente acepta la colaboración de algún compañero. Quien lleva adelante la investigación es un equipo de la CGT. De ese equipo participan Carlos Burgos[62] y un entonces muy joven Horacio Verbitsky, además de otros colaboradores eventuales. Rogelio "Pájaro" García Lupo llamaba la serie de reportajes sobre el tema: "el folletín de la clase obrera".

El público lector de esta serie era más numeroso que el de las primeras entregas de *Operación Masacre*, pero su composición social no era muy diferente. Lo que era diferente era la praxis de ese público lector: se había politizado. Quién en 1957 leía la hojita sindical, por ejemplo, en 1968 era corresponsal del periódico *CGT*; quien en 1957 testimoniaba sobre la masacre, en 1968 era militante de alguna organización clandestina. Sus saberes políticos crecían en proporción directa con su poder de acción. La narrativización de los saberes tenía, entre otros, un efecto pedagógico, que preparaba para una evaluación, más precisa, del comportamiento del enemigo y de los cooptados por él, para reconocer quiénes eran compañeros, para disputar hegemonía y para articularse para la acción.

Pero *¿Quién mató a Rosendo?* no se dirige sólo "a los compañeros", así como *Operación Masacre* y *Caso Satanowsky*. El texto tiene múltiples destinatarios, y continúa operando sobre el campo de las narrativas en su conjunto y disputando la legitimidad del relato y el reconocimiento de la legitimidad del enunciador. Es decir: no sólo una lucha por el enunciado, sino por la enunciación.

Como sus relatos "hermanos", la edición en formato de libro de *¿Quién mató a Rosendo?*, en 1969, está organizada en tres partes: *Las personas y los hechos*, *La evidencia* y *El vandorismo*.

En *Las personas y los hechos*, con 10 capítulos, aparece la descripción de los personajes del grupo opositor a Vandor, del propio Vandor y de Rosendo García, mechadas por el relato del encuentro en Avellaneda. En el primer capítulo, *Raimundo*, comienza registrando: "Había que arreglar esa empaquetadora para que la fábrica Conen pudiera seguir empaquetando sus jabones, las farmacias los vendieran, el grupo Tornquist siguiera cobrando sus dividendos y Raimundo Villaflor comiera el puchero que comió ese mediodía del 13 de mayo de 1966" (p. 15).

---

[61] WALSH, Rodolfo. "Quién mató a Rosendo?". En: *CGT* nº 3 – año I. Buenos Aires, 16 de mayo de 1968, p. 2.

[62] Muerto en 1989 durante la ocupación del cuartel de La Tablada.

Es casi una descripción sociológica, pero en un lenguaje accesible al público de la *CGT*. El Indio Allende, uno de los miembros del grupo que se enfrentó al de Vandor en la pizzería *La Real*, entrevistado por Enrique Arrosagaray para su libro *Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero*, recuerda que su grupo exigió del autor de *¿Quién mató a Rosendo?* que escribiera de modo que los trabajadores entendieran: "[…]toma aire y habla como si volviera a hablarle a Walsh: 'No te zarpés, no te vengás a hacer el pelotudo, que esta obra tiene que estar dirigida a nuestra gente, flaco, si no, no te vamos a dar los datos... -busca otras formas de decir lo mismo, como si siguiera hablándole a Walsh- ¡¡No, no, no flaco, a Borges la gente no lo entiende!! Esto era la lucha de clases. Todos se lo decíamos'"[63].

Parece que Walsh acató la exigencia. El esfuerzo para ser claro se verifica, así, como la captura fiel de la voz de las testigos, facilitada por el uso de grabador.

Ese y cada capítulo dedicado a un personaje termina el relato biográfico en los instantes previos al encuentro en la pizzería *La Real*. Así como en la primera parte de *Operación Masacre*, *Las personas,* la semblanza de cada personaje termina justo antes del episodio en que se juntan para la audición de la pelea de box.

El segundo capítulo, *Avellaneda*, es una descripción del ambiente del barrio donde ocurrieron los hechos, al mejor estilo de la novela realista: "Los últimos saladeros cerraron cuando la fiebre amarilla, pero aún perdura en las orillas del Riachuelo ese 'olor peculiar' que un viajero inglés señaló hace un siglo. Los buques de la Star anidan en los muelles del Anglo, embarcando el chilled que hizo la riqueza de pocos y la miseria de tantos. Día y noche sube el ganado por las rampas de La Negra para caer bajo el martillo, o bajo la espada del rabino. Petroleros de doscientos metros de eslora entran cautelosamente en el Dock Sur, que ilumina de noche el fulgor anaranjado de la Shell. Millares de hombres transpiran en invierno junto a los trenes de laminación, los crisoles, los tornos. Mas que las calles largas y monótonas, más que las plazas desfoliadas por el humo y los residuos, las fábricas son aquí los puntos de referencia: la papelera, la cristalería, la Ferrum, la textil[64]"[65].

Y continúa con una revisión histórica del barrio, que se confunde con la historia del movimiento obrero argentino. Recuerda que la jornada de 17 de octubre de 1945[66] se preparó, en la víspera, en aquella región. Ese capítulo finaliza con la localización de la pizzería dentro del barrio.

En el cuarto capítulo, *El Lobo*, que era el apodo con el que Augusto Timoteo Vandor era conocido, además de la historia del sindicalista, hay una descripción de sus prácticas organizativas: "Ahora no necesitaba hablar, otros hablaban por él en los congresos y los confederales. Murmuraba 'uno' y se paraba Avelino, 'dos' y hablaba Maximiano, 'tres' y recitaban su libreto Izetta o Cavalli: eso era organización" (p.38).

Sobre la relación de Vandor con Cuba registra: "Se dice que ha llorado en Cuba, al contemplar la revolución del pueblo –ese sueño enterrado-, pero luego le ha dicho a Ernesto Guevara: 'Nosotros nunca podremos hacer lo que han hecho ustedes'. Eso es realismo". E, inmediatamente: "Volverá a llorar dentro de media hora, y en el acto adoptará decisiones justas que cambian el curso de las cosas. Eso es política" (p. 39).

---

[63] ALLENDE, Indio apud ARROSAGARAY, Enrique. *Rodolfo Walsh, de dramaturgo la guerrillero*. Buenos Aires: Catálogos, 2006, p. 67.

[64]Fábricas de la región.

[65] WALSH, Rodolfo. *¿Quién mató a Rosendo?* 7ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1997, p. 25. En este capítulo, las referencias a *¿Quién mató a Rosendo?* corresponden a las páginas de esta edición.

[66] En el 17 de octubre de 1945, trabajadores de la Capital y de la Grande Buenos Aires se dirigieron a la Plaza de Mayo para exigir la libertad del entonces coronel Juan Domingo Perón, secretario de trabajo, que venía dialogando con los sindicalistas y acogiendo sus reivindicaciones. Perón había sido prendido en el contexto de una lucha interna en el gobierno militar presidido por el general Edelmiro Julián Farrel.

Las frases *eso es organización*, *eso es realismo*, *eso es política, eso es prestigio* puntúan el texto con un efecto irónico que acompaña todo el capítulo contrastando con el tratamiento de los otros personajes.

Explica la situación de Vandor dentro del peronismo: "Detrás de todo eso había una carta. Dirigida a José Alonso el 27 de enero, señalaba a Vandor como el 'enemigo principal' y agregaba: 'En política no se puede herir, hay que matar, porque un tipo con una pata rota hay que ver el daño que puede hacer'. Firmaba Juan Domingo Perón" (p. 42).[67]

La descripción de Rosendo García lo presenta como un ingenuo: "Uno de los pocos que al parecer creía en las elecciones era Rosendo García. Su nombre figuraba ya como candidato a gobernador de la provincia. Para dar ese salto, que lo arrancaría quizá definitivamente de la órbita secundaria a que estaba relegado, era preciso, desde luego, que hubiera elecciones". Y preparando el encadenamiento causal, remata: "Pero Vandor no quería elecciones: Vandor estaba en el golpe".

La segunda parte, *La evidencia*, comienza con el capítulo *La policía destruye la prueba*. El primer párrafo es el registro del habla del cortador de pizza de *La Real*: "-Pero, ¿cómo van a hacer eso? -exclamó el cortador de pizza Carlos Sánchez al ver que los primeros baldazos caían sobre el piso ensangrentado de La Real. ¡No hay que tocar nada!" (p. 75).

El autor utiliza aquí un recurso muy frecuente en sus textos. El de convocar las voces de terceros en la disputa, utilizado en la *Carta a mis amigos*, por ejemplo, en la cual la muerte de su hija es contada por la voz de un soldado que participó del cerco que atacó la casa donde ella se encontraba. Ricardo Piglia llama la atención sobre este recurso en *La ficción paranoica*: "La literatura sería una experiencia en la que el que habla no habla solo. La literatura sería un lugar en el que habla es siempre otro. Yo soy otro, como decía Rimbaud. Siempre hay otro ahí. Ese otro es el que hay que saber oír para que eso que se cuenta no sea una mera información"[68].

En esta segunda parte Walsh se ocupa no sólo de las pruebas, sino también de su ocultamiento. Consigue un encuentro, un cara a cara entre dos sindicalistas que estaban en bandos opuestos: Norberto "Beto" Imbelloni y Rolando Villaflor. El escenario es la casa de Imbelloni, quien, dos años después, acusará a Vandor. Inbelloni dice: "Lo de Rosendo, me lo dice cuatro veces que es una pistola 45 que lo mató. Ahí se deschavó solo Vandor de que fue el revólver de él el que lo mató. Si no, ¿por qué me insiste? Porque el hombre de la duda era yo, si la misma noche me llama para decirme cómo él había visto la pelea, y para decirme, incluso, después cuando lo estábamos velando, que apareció con un croquis diciendo que todos los tiros estaban contra el lugar donde estábamos nosotros sentados". Walsh le advierte quei no hubo algún tiro contra el grupo de Vandor. Entonces, Imbelloni confirma: "Por eso. Y ahí me avivo yo. Porque Vandor sabe que yo sé que él lo mató" (p. 121)[69].

Años después, en la entrevista a Arrosagaray, Rolando Villaflor explica que Walsh encontró un subterfugio para marcar el encuentro con Imbelloni. Le dice que acababa de llegar de Madrid junto con Rolando Villaflor y que Juan Domingo Perón, "El Viejo", como lo llamaban, quería saber toda la verdad sobre lo que había pasado.

---

[67] Merece la pena decir aquí que Vandor fue muerto en 30 de junio de 1969 por un comando del Ejército Nacional Revolucionario que también mató a José Alonso, el dirigente del gremio del vestido a quien Juan Perón envió la carta referida. La descripción de la acción contra Vandor fue publicada en 1974 en el periódico *El Descamisado*.

[68] PIGLIA, Ricardo. *La ficción paranoica*. Buenos Aires: Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, I Seminario de Análisis Crítico de la realidad argentina 1984-1999, 25 sep. 1999 (información verbal).

[69] "P." es Walsh, el "periodista", e "I." es Imbelloni.

Esto no era verdad. Y era una acción muy arriesgada. Se contaban tres muertos y muchos heridos en aquel episodio e Imbelloni los recibió rodeado por algunos guardaespaldas, pero creyó. Necesitaba convencer a Perón de su propia inocencia en las muertes. Rolando Villaflor confirmó frente a Walsh e Imbelloni que ellos dos, Villaflor e Imbelloni, habían peleado a los puñetazos en la pizzería. Es decir, Imbelloni no estaba armado. Aun después, cuando salieron de la casa, Rolando y el periodista temieron una emboscada. Pero le interesaba al testigo que la información llegara a Juan Domingo Perón. La narrativa de Walsh era verosímil, como debe ser verosímil una operación de inteligencia y contra-inteligencia para ser eficaz. Debe ser verosímil para el "lector". Eso supone, por parte del autor, una figuración correcta del público al cual la narrativa es dirigida.

La tercera parte, *El vandorismo*, es una descripción del surgimiento de una capa burocrática en los sindicatos. Una capa con intereses económicos particulares bien definidos, que, además, invertía en diferentes negocios como la quiniela y la venta de chatarra.

El texto entremezcla la narración con testimonios de los personajes en itálica, incluyendo reconstrucciones de diálogos. Son entrevistados testigos de ambos grupos, hasta algún tiempo atrás, compañeros de luchas. Se inserta un croquis para reconstruir la escena de la muerte de Rosendo.

En el registro pulula la jerga judicial o policial en un tono exageradamente coloquial con evidente efecto irónico. Llega a llamar al sindicalista asesinado de "finadito" (p. 24). Esta elección era bastante arriesgada para las intenciones de Walsh y su equipo, ya que la muerte de un cuadro sindical, vinculado a un grupo que antes había llevado adelante huelgas y movilizaciones, no podía ser vista, inmediatamente, sino como un ataque al conjunto de la clase trabajadora. Ironías sobre el fallecido podían ser leídas como una afronta al movimiento obrero. Los compañeros del fallecido, sin embargo, no acusaban a los patrones, ni a la policía. Al contrario, ellos se unían a la policía y a los patrones en la condena a militantes sindicales combativos. La osadía de Walsh se basaba en la posibilidad de sondar rápidamente la recepción en los lugares de trabajo, gracias a la red de corresponsales constituida por los repartidores del semanario que, además de dar una devolución inmediata sobre la lectura de cada reportaje, eran, de alguna manera, sus "explicadores" ante los lectores, que en ellos confiaban y los reconocían como sus compañeros.

El foco en un acontecimiento sin importancia para el punto de vista de los grandes medios de comunicación, que para ellos no merecería más que una notita en página par, era la posibilidad de observar un proceso que se desarrollaba en el seno del movimiento sindical. Justamente, la última parte de *¿Quién mató a Rosendo?* es un estudio histórico y sociológico sobre el ascenso de la burocracia sindical con polo en los metalúrgicos, que utilizaba métodos gangsteriles para librarse de los cuadros combativos y negociar las luchas con los patrones. El reconocimiento de ese proceso era fundamental para preparar la ruptura con los "antiguos" compañeros, atrayendo hacia el nuevo polo combativo la mayor cantidad de cuadros. Para eso, era preciso probar que no se trataba de una lucha "de aparato", sino de una prolongación de la lucha contra la violencia de Estado, que cooptaba los "viejos compañeros" para operar mejor. El abandono de las relaciones de solidaridad dentro del grupo sindical cooptado era la primera señal de su degradación: resolvían las pendencias a tiros. Algunos testigos del grupo de Vandor creían sinceramente en la versión del asesino. Pero el testimonio de Imbelloni fue fundamental, no porque fuera una prueba objetiva, sino por el efecto moral que tenía la confesión de un miembro del equipo de Vandor.

Así como en *Operación Masacre* y en *Caso Satanowsky*, el acontecimiento que dispara la investigación de *¿Quién mató a Rosendo?* era, en sí mismo, secundario. La investigación de Walsh y su escritura lo colocaron en el centro de la atención. Y, por ser un acontecimiento secundario, el asesinato de un sindicalista de poca monta para el gran público, podía ser observado como un indicio, un punto de transparencia que permite aclarar la opacidad de las relaciones de poder entre el sindicalismo, el empresariado y el Estado.

La estructura tripartita de *¿Quién mató a Rosendo?* mezcla, en la primera parte, la descripción del espacio y de los personajes. Se diferencia de la ordenación de Sarmiento en *Facundo*, ensayo en el cual la geografía es casi pura naturaleza y los tipos humanos son presentados casi como una continuidad de la descripción zoológica. La geografía de la primera parte de *¿Quién mató a Rosendo?* es de un espacio humanizado, urbano, industrial, y los hombres son resultado de una historia en que se confunde con la historia de la industrialización.

Pero hay una posible lectura del *Facundo* que puede remitirnos a *¿Quién mató a Rosendo?* En la última parte del ensayo de Sarmiento, hay una indicación sobre el posible mandante del asesinato de Facundo Quiroga: Juan Manuel de Rosas, que aparecía como su aliado y acusaba sus enemigos políticos, los "salvajes unitarios", por la muerte del caudillo del interior. En ese sentido, hay una simetría con el asesinato de Rosendo por Vandor. Este también se libra de un aliado que estorba sus planes y aprovecha para atribuir el crimen a aquellos que emergen como enemigos declarados.

La relación de Walsh con la CGT de los Argentinos y su actividad en el periódico *CGT* tuvieron gran influencia sobre su texto. Arrosagaray, en *Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero*, dice: "Aquí tuvo la posibilidad de elaborar políticas de agitación para lo que estudió mucho la realidad económica y social en busca de que su agitación tuviera un contenido sólido -toda su personalidad y sus concepciones lo empujaron a no ser un mero "panfletario"- y al mismo tiempo, tuviera la suficiente claridad como para ser entendido por decenas de miles de hombres y de mujeres con poca instrucción educativa clásica"[70].

La poética de la investigación y de la escritura

En el cuento *La máquina del bien y del mal*, Walsh imagina un mecánico de barrio y su amigo queriendo engañar a una vieja para ganar algún dinero. La vieja economiza para comprar una "máquina del Bien y del Mal", capaz de hacer bien o mal a las personas. Los dos embusteros no esperan, claro, construir una máquina eficiente, sino una truchada de aspecto convincente, para engañar a la vieja. La sorpresa es que la máquina funciona, más allá o, tal vez, gracias a su apariencia convincente: "Ahora digan ustedes si no es mala leche. Haber inventado la Máquina del Bien y del Mal y no acordarme cómo hice"[71].

Walsh quería construir una máquina capaz de crear sentido, una máquina narrativa que, por su capacidad de hacer la trama creíble, fuera eficaz para operar en el terreno político. La propia palabra "operación", tan cara a Walsh, viene de la jerga militar, pero también es ampliamente utilizada en el periodismo para designar la acción que construye credibilidad para una o varias noticias.

---

[70] ARROSAGARAY, Enrique. *Rodolfo Walsh, de dramaturgo la guerrillero*. Buenos Aires: Catálogos, 2006, p. 60.

[71] WALSH, Rodolfo."La máquina del bien y del apenas". En: LUGONES, Pirí (org.). *Los diez mandamientos*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1966, p. 14-15.

Pienso que la clave para comprender la poética de la trilogía de investigación de Walsh se debe buscar en las relaciones entre el "poder", el "saber" y la "verdad", en el sentido que Foucault da a esas categorías: "Ahora bien, lo que los intelectuales han descubierto después de la avalancha reciente, es que las masas no tienen necesidad de ellos para saber; saben claramente, perfectamente, mucho mejor que ellos; y lo afirman extremamente bien. Pero existe un sistema de poder que obstaculiza, que prohíbe, que invalida ese discurso y ese saber. Poder que no está solamente en las instancias superiores de la censura, sino que se hunde más profundamente, más sutilmente en toda la malla de la sociedad. Ellos mismos, intelectuales, forman parte de ese sistema de poder, la idea de que son los agentes de la 'conciencia' y del discurso pertenece a este sistema. El papel del intelectual no es el de situarse 'un poco en avance o un poco al margen' para decir la muda verdad de todos; es ante todo luchar contra las formas de poder allí donde éste es a la vez el objeto y el instrumento: en el orden del 'saber', de la 'verdad', de la 'conciencia', del 'discurso'"[72].

La destrucción del discurso hegemónico, por la presentación de las "evidencias", es un esfuerzo para construir una "verdad" que es, también, una verdad partidaria. Es partidaria de un partido que toma forma en la medida en que esa "verdad" es formulada. Pero actúa en un "terreno común" de narrativas. Si ese terreno común no existe, entonces, la palabra no tiene sentido, se pasa a la acción puramente militar. Por ese motivo, la poética de Walsh no es sólo una poética de la escritura, ni de la acción, sino una poética de la relación entre escritura y acción. Y no puede ser entendida sin un estudio que contemple la producción, la circulación y la recepción de los textos. No porque el estudio de la forma sea superfluo, sino porque los sentidos en que la forma se va construyendo operan dentro de ese contexto en permanente mutación. Una mutación también operada por el texto y la acción política.

Parece que el gran tema de la trilogía es la búsqueda de la verdad. No la verdad como una cosa dada, sino que necesita ser construida. En su conferencia La *ficción paranoica*, Ricardo Piglia dice a propósito de la concepción con la que Walsh buscaba la verdad: "Una noción de verdad que escapa a la evidencia inmediata, que supone, primero, desmontar las construcciones del poder y sus fuerzas ficticias y, por otro lado, rescatar las verdades fragmentarias, las alegorías y los relatos sociales. Esta verdad social es algo que se tematiza y se busca, que se ha perdido, por lo cual se lucha, que se construye y se registra. La verdad es un relato que otro cuenta"[73].

Walsh está convencido, en 1969, que la forma de la "novela tradicional" es insuficiente para sus objetivos político-literarios. Ya no se trata sólo de tomar distancia del género policial, sino también de la novela tradicional, ya que la novela tradicional pretende dar cuenta de la totalidad, una totalidad dada a priori, la tarea de su literatura es la búsqueda de una verdad que se compone a partir de los testimonios fragmentarios, de las pequeñas historias personales. Esa convicción de Walsh va afirmándose a lo largo de los años por la experiencia de las investigaciones y de su compromiso político. Él reconoce, en la misma entrevista publicada en Siete Días: "Evidentemente, tengo que decir que soy marxista, pero un mal marxista porque leo muy poco: no tengo tiempo para formarme ideológicamente. Mi cultura política es más bien empírica que abstracta. Prefiero extraer mis datos de la experiencia cotidiana: me interno lo más profundamente que puedo en la calle, en la realidad, y luego cotejo esa información con algunos ejes

---

[72]FOUCAULT, Michel. "Los intelectuales y el poder". En: *Microfísica del poder.* Trad. Julia Varela e Fernando Álvarez-Uría. 3a. Edição. Madrid: La Piqueta, 1992, p. 79.

[73]PIGLIA, Ricardo. La ficción paranoica. Buenos Aires: Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, I Seminario de Análisis Crítico de la realidad argentina 1984-1999, 25 sep. 1999 (información verbal).

ideológicos que creo tener bastante claros"[74].Y más adelante: "En *Operación Masacr*e yo libraba una batalla periodística "como si" existiera la justicia, el castigo, la inviolabilidad de la persona humana. Renuncié al encuadre histórico al menos parcialmente. Eso no era únicamente una viveza; respondía en parte a mis ambigüedades políticas. *¿Quién mató a Rosendo?,* en cambio, es una impugnación absoluta del sistema y corresponde a otra etapa de formación política"[75].

Las modificaciones formales, sin embargo, no son resultado de una convicción política diferente en diferentes momentos de la actividad literaria del autor. Antes, esas convicciones son resultado de una praxis político-literaria en la cual la eficacia de esas modificaciones formales era probada permanentemente por sus efectos prácticos en la disputa por la hegemonía de las narrativas.

La responsabilidad política que recaía sobre la obra investigativa no dejaba, sin embargo, mucho margen para la experimentación. Creo que eran los cuentos, examinados a continuación, los textos privilegiados para realizar esa experimentación.

[74] WALSH, Rodolfo. "Lobo estás?". En: Ese hombre y otros papeles personales. Ed. cit., p. 142.
[75]WALSH, Rodolfo. "Lobo estás?". En: Ese hombre y otros papeles personales. Ed. cit., p. 144.

Literatura: "Un avance laborioso a través de la propia estupidez"[76]

Si los relatos policiales de la primera fase de Walsh fueron escritos, según el propio autor, pensando en "diversión y dinero"[77] los de la segunda fase corresponden a un interés literario. Ellos se presentan en la forma breve del cuento. Muchos otros textos del autor pueden ser agrupados dentro de esa categoría e intención, coincidiendo con el período de producción de los cuentos policiales de la segunda fase. Ese corpus comprende obras publicadas entre 1952 y 1969 y constituye aquello que podríamos llamar de "obra literaria de Walsh", aquello que él consideraba literatura en un sentido más estricto y que, a partir de 1969, dejó de publicar.

Los motivos de ese abandono están relacionados con la discusión que fue iniciada en la década de 60 a propósito del intelectual-escritor y del intelectual-militante, en el contexto de las tensiones generadas por la revolución cubana en el seno del campo intelectual de la izquierda latinoamericana. La militancia era pensada por gran parte de los intelectuales involucrados en el debate como sinónimo de la acción guerrillera. En Walsh, esta discusión adquiría un tenor diferenciado, en primer lugar, porque él no compartía las premisas foquistas y, en segundo lugar, porque imaginaba para sí un tipo de militancia que incluía las tareas de la escritura. Por eso, la militancia no implicaba para él abandonar la literatura. Antes implicaba una modificación o una ampliación del concepto y de la manera de hacer literatura, como el autor explicó en entrevista concedida en marzo de 1970 a Ricardo Piglia. Sus respuestas, sin embargo no suponen una opinión definitiva, sino una problematización de la cuestión.

Por un lado, presentaba la discusión sobre la vigencia de la novela como forma literaria, en contraposición a obras como *Biografía de un cimarrón*, de Barnet, o el mismo *¿Quién mató a Rosendo?*, obras que experimentaban con nuevas formas discursivas y en las cuales la inclusión de las voces de los no letrados cuestionaban el concepto de autoría individual. Pero, a pesar de esas consideraciones, Walsh no despreciaba de antemano las viejas formas:

> [...] lo que yo dije antes no debe tomarse como un descarte aislado de las formas literarias tradicionales de la novela, del cuento, para reemplazarlos siempre y definitivamente por el testimonio, pero sí pienso que va a haber que usar esas formas de otra manera. Pienso que ya no se van a poder usar inocentemente con una serie de convenciones que prácticamente ponen toda la historia en el Limbo.[78]

En todo caso, en aquella época, Walsh había adquirido una convicción, ya fuera de lo que él llamaba el *"concepto burgués de literatura":*

> [...] te das cuenta de que tenés un arma: la máquina de escribir. Según como la manejas, es un abanico o es una pistola, y podes utilizarla para producir resultados tangibles, y no me refiero a los resultados espectaculares, como es el caso de Rosendo, porque es una cosa muy rara que nadie se la puede proponer como meta, ni yo me lo propuse, pero con

---

[76]Definición de la literatura por el autor en WALSH, Rodolfo. "El violento oficio de escritor". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 32.

[77]WALSH, Rodolfo. "El violento oficio de escritor". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo. Ed*. cit., p. 30-32.

[78] WALSH, Rodolfo. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. Cit, p. 70.

> la máquina de escribir y un papel podés mover a la gente en grado incalculable. No tengo la menor duda.[79]

Walsh manifestó esta conclusión ya en el período en que había dejado de publicar lo que él entendía por literatura en el sentido estricto. Sin embargo, la tensión entre ser un escritor de ficción que firma sus escritos y abandonar radicalmente la publicación de ficción y diluir su condición de autor iría a acompañarlo hasta el día de su desaparición, como veremos. En sus *Papeles personales* registró:

> Cómo volver a escribir.[80]
>
> [Cómo] sentir que mi libro también sirve, romper la disociación que en todos nosotros están produciendo las ideas revolucionarias, el desgarramiento, la perplejidad entre la acción y el pensamiento … (p. 92)
>
> La política se ha reimplantado violentamente en mi vida. Pero eso destruye en gran parte mi proyecto anterior, el ascético gozo de la creación literaria aislada ... (p. 93)
>
> [...] renunciar a todas las canchereadas, elipsis, guiñadas a los entendidos ... Escribir para todos. (p. 150)
>
> [Escribir] una ficción que incorpore la experiencia política. (p. 178)
>
> [...] lo que importa es el proceso que ha pasado por mí la historia de cómo yo cambié y cambiaron los demás y cambió el país. (p. 198)
>
> ¿qué hago con todo eso? Empiezo a juntarlo y empiezo a mirarlo empiezo a estudiarlo empiezo a ver si se deja escribir . (p. 199)
>
> [la política me lleva a] desvaloriza[r] consciente o inconscientemente, el trabajo literario. (p. 202)
>
> Mi relación con la literatura se da en dos etapas: de sobrevaloración y mitificación hasta 1967, cuando ya tengo publicados dos libros de cuentos y empezaba una novela; de desvalorización y paulatino rechazo a partir de 1968, cuando la tarea política se vuelve una alternativa. (p. 205)

Sabemos, por testimonio de su compañera, Lilia Ferreira, que, aunque Walsh haya dejado de publicar cuentos en 1969, continuó escribiéndolos y preparando la "novela seria" o "novela geológica", "por camadas", que imaginaba. También sabemos, por Lilia Ferreyra[81], que los últimos tiempos había desistido de ella y estaba desdoblando el material en un conjunto de cuentos.

Pienso que sus cuentos, publicados o no, eran un espacio de experimentación y de reflexión sobre procedimientos de escritura y sobre representación de la historia y de la acción política. Por ese motivo, no considero esos cuentos ajenos a su escritura militante, sino parte de ella. Pero una parte específica, en que la falta de una exigencia inmediata, de una convocatoria inmediata para la acción permitía hacer de la forma adoptada un método de conocimiento y de representación y un medio de expresión de su visión de mundo y del propio papel que Walsh se atribuía. De otro modo, podemos entrever en esa producción un metadiscurso sobre su acción como escritor militante.

Paso ahora a estudiar algunos de esos cuentos*: Los ojos del traidor, La máquina del bien y del mal, Nota al pie, Imaginaria* y *Esa mujer*. Haré también un comentario

---

[79] WALSH, Rodolfo. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. Cit, p. 73-74.

[80] WALSH, Rodolfo. "Papeles personales". En: *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996, p. 71. En este texto, Walsh intercala escritura en castellano y en inglés. En este capítulo, las referencias a "Papeles personales" que aparecen a continuación indican las páginas de esta edición.

[81] FERREYRA, Lilia. "De los lectores". Periódico Página/12, Buenos Aires, 9/ene./2006, contracapa. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-61457-2006-01-09.html

más general sobre el conjunto de cuentos sobre la saga de los irlandeses, conocido como "serie de los irlandeses". La selección espera dar cuenta de una serie procedimientos empleados en más de un cuento que eventualmente migraban hacia otros textos del autor y de temas que atraviesan toda su obra, pero que es en los cuentos que Walsh consigue tratar con un distanciamiento que favorece la reflexión.

Los ojos del traidor. Como narrar la violencia?

Ya en el tercer cuento publicado, en 1952, *Los ojos del traidor*, compilado después junto con relatos policiales, a pesar de no ser exactamente un cuento de ese tipo, sino de ficción científica o tal vez un cuento extraño, Walsh problematiza el testimonio. El tema lidia con cuestiones hoy en boga sobre posibilidades y límites del acto de narrar la violencia, discusiones sobre el testigo integral[82].

En la trama del cuento de Walsh, un condenado a muerte dona sus ojos para trasplante después de su fusilamiento. Sólo por el título sabemos que fue acusado de traición. La narración es en primera persona por el oftalmólogo que realiza los trasplantes de córnea. El tiempo de la narrativa coloca los hechos en el pasado, en Hungría, inmediatamente después de la Segunda Guerra, antes de que el personaje narrador haya sido expatriado, víctima de intrigas, según él dice. El trasplantado "se niega" a ver. Una nota al pie comenta, también en primera persona y a la manera de un informe clínico, la sospecha del narrador de que un factor psicológico pudo haber contribuido con la ceguera del paciente. Él tiene pesadillas y alucinaciones y entra en depresión profunda. De a poco, la imagen del fusilamiento va definiéndose en sus visiones, tal como lo había presenciado el dueño original de sus nuevas córneas.

A la hora de la cirugía, el oftalmólogo había constatado la mirada de sorpresa del ejecutado: "Tenía las pupilas dilatadas en un vago asombro"[83]. Y, dos párrafos antes, el narrador/oftalmólogo decía: "Pensé, ociosamente, que el ejecutado podía ser yo, que el destino era absurdo, que la muerte era una costumbre trivial" (p. 171). Hay, en esta secuencia, un juego de identificaciones, de compasión entre el médico y el donante, pero que sólo toma forma concreta en el paciente trasplantado. Es él quien se niega a ver "su propia" muerte, inocente, como el narrador insinúa que era el donante.

La conexión con Livraga, el "fusilado que vive" de *Operación Masacre*, estudiada en el segundo capítulo, es inmediata. El personaje improbable, capaz de relatar su propio fusilamiento en primera persona, se hizo carne en la testigo Livraga, que sería fusilado cuatro años después de la publicación del cuento *Los ojos del traidor* y sobreviviría para contar "su muerte".

¿Anticipación? Prefiero pensar que la escritura de *Los ojos del traidor* tornó a Walsh más receptivo al testimonio de Livraga, y esa receptividad fue reforzada después por la muerte del recluta junto a la ventana de la casa del autor, en la misma noche del fusilamiento.

---

[82] Según Giorgio Agambem, el testigo integral justamente no puede testimoniar, porque la violencia a lo destruyó. Ver: AGAMBEN, Giorgio. "El testigo" y "El 'musulmán'". En: *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Saccer III.* Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 13-40 e 41-90.

[83] WALSH, Rodolfo. "Los ojos del traidor". En: WALSH, Rodolfo. *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. 3ª. Ed. Buenos Aires: de la Flor, 1999, p. 171. En este capítulo, las referencias a "Los ojos del traidor" que aparecen a continuación indican las páginas de esta edición.

> No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades. No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga.
> Pero después sé. Miro esa cara, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. Me siento insultado, como me sentí sin saberlo cuando oí aquel grito desgarrador detrás de la persiana.
> Así nace aquella investigación, este libro.[84]

Hay un desplazamiento. Los ojos de Livraga convocan en el autor un sentimiento difuso de vergüenza. La vergüenza es por Livraga, pero también por la muerte del conscripto, que combatía a favor del gobierno y no del levantamiento[85]. Ese sentimiento difuso, que deviene, también, de su apoyo al gobierno, con el cual el soldado muerto no cultiva ninguna adhesión y que fusiló ilegalmente, aquella misma noche, trece civiles "inocentes" del levantamiento, sólo "culpables" por ser pobres y peronistas.

Sospecho que había en Walsh una tensión entre ganar dinero y hacerse famoso a costa de los fusilados de 1956 y denunciar el crimen. Como una reparación que él, el autor, debía a aquel "soldadito" muerto sin convicción, a quien Walsh, partidario del gobierno, no socorrió a tiempo. Esa contradicción está instalada con anterioridad al debate sobre la "trampa cultural", entre los intelectuales del "boom", auspiciado por la Casa de Américas.

Los ojos del traidor, de 1952, también fue posterior a la publicación, en 1944, de *Tema del traidor y el héroe*[86] de Jorge Luis Borges. Era seguro que Walsh conocía el texto de Borges y pienso que lo comenta al escribir su propio cuento. Hay otro dato: la *irishness* de Walsh no podía dejar de ser tocada por el cuento de Borges.

En la trama de *Tema del traidor y el héroe,* Ryan, historiador, en 1914, investiga la vida de Fergus Kilpatrick, héroe de las jornadas de 1824 en la Irlanda. Sus investigaciones lo llevan a James Nolan, a quien Kilpatrick encomendó descubrir un traidor en el grupo de conspiradores. Nolan descubre que el traidor es el propio Kilpatrick, pero la revelación puede comprometer el levantamiento que preparan. Los conspiradores aceptan el plan de Nolan, que propone una muerte heroica para el traidor, que aumente la moral de los patriotas. El propio Kilpatrick acepta participar del plan para redimirse. El atentado es precedido de presagios y acontece durante una presentación de teatro, duplicando especularmente el artificio. Nolan, traductor de Shakespeare, dio a su plan de inteligencia contornos trágicos, con detalles retirados de *Macbeth* y *Julio César*. Kilpatrick muere en las vísperas del levantamiento y queda en la memoria de su pueblo como héroe de Irlanda. El historiador Ryan se percibe, él

---

[84]WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Ed. cit., p. 19.

[85]Después, el "soldadito" aparecería nuevamente. En el cuento *Imaginaria*, en la pieza de teatro *La granada* y en la *Carta a mis amigos*. En todos los casos, el "soldadito" es el portador involuntario de una revelación. Él está ahí obligado, convocado independientemente de su voluntad. Él no tiene bando, él está en un bando. Por ese motivo, su muerte no tiene un sentido subjetivo. Su muerte lo sorprende porque no es consecuencia de una opción personal, sino del lugar en el cual lo colocaron. Por eso, la muerte del soldado es emblemática. Su condición es la de la víctima. Cada edición de *Operación Masacre* porta en la tapa, como ilustración, una reproducción de *Los fusilamientos de la Moncloa*, de Francisco Goya. En el cuadro, el fusilado encara al pelotón con la mirada perpleja, como desplazamiento de la mirada del soldado Bernardino Rodríguez o la del testigo Livraga. Pero el "soldadito" es también quien trae una información veraz hasta entonces ocultada. Y es veraz por ser él o la víctima integral o el tercero en el conflicto. Es decir, aquel que está ahí obligado, pero no pertenece estrictamente a un bando.

[86] BORGES, Jorge Luis. "Tema del traidor y el héroe". En: *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1998, p. 146-152

también, parte de la trama de Nolan y opta por consagrar a Kilpatrick como héroe nacional en la obra historiográfica que viene elaborando.

El tema de Borges no es sólo el del traidor y del héroe, sino el de la fuerza de la literatura para construir sentidos. Un eficiente trabajo de inteligencia se equipara con la buena literatura. Es lo que parece decir el autor. Y Walsh no podía dejar de pensarlo en 1952, con un acrécimo reflexivo a propósito de la Segunda Guerra.

La muerte del tío de Walsh en la batalla de Salónica, a la cual me referí en el segundo capítulo, sin duda, debe haber hecho reflexionar a nuestro autor sobre *Tema del traidor y el héroe*. Finalmente: ¿quién es traidor y quién es héroe? La muerte a todos iguala en su condición de humanos y mortales. El tío Willy podía haber muerto en uno u otro bando, daba lo mismo. Ni sabía a ciencia cierta, al partir de Buenos Aires, cual era el "bando correcto". Esa reflexión subyace en las entrelíneas de *Los ojos del traidor*.

Sospecho que ese complejo de temas de reflexión, que tocaban a fondo en su identidad familiar, estaba presente en la investigación y escritura de *Operación Masacre*, en la construcción de su poética. Y permanecieron a lo largo de la vida de Walsh, a punto de proyectar la escritura del cuento *Mi tío Willy*, *que ganó la guerra* del cual hablaré al tratar de la serie de los irlandeses, también en este capítulo.

Los ojos del traidor es, también, una problematización sobre el punto de vista. La metáfora de las córneas trasplantadas pone en cuestión la dificultad de narrar la violencia, dificultad con la cual el autor se enfrentaría cuatro años después de la publicación del cuento.

La máquina del bien y del mal. La escritura como un oficio y la captura de la voz del no letrado como acto político.

La máquina del bien y del mal es un cuento emparentado con *Fotos* y con *Nota al pie*, del cual trataré más adelante en este capítulo. La conexión con esos cuentos[87] es la problematización de la literatura como "máquina" productora de sentidos y la posibilidad de su "fabricación" en "talleres del fondo de casa". Una literatura considerada como un oficio. Así como el fotógrafo de *Fotos* o el traductor de *Nota al pie*, los mecánicos de *La máquina del bien y del mal* son también creadores, artistas, poetas. Como Walsh, esos mecánicos crean una máquina que escapa a sus intenciones iniciales.

Walsh metaforiza el proceso por el cual él mismo se hace escritor, su pasaje del ejercicio de un oficio hacia el arte. La "Máquina" del cuento no es más que la máquina literaria que él mismo construyó. En el cuento, un mecánico astuto construye un aparato para engañar a una vieja incauta, vendiéndosela como instrumento capaz de hacer el bien o el mal a las personas.

> En el fondo siempre he sido un artista. No se rían, melones, si al final yo mismo no sabía lo que estaba haciendo. Era una especie de inspiración divina que me agarraba y me decía poné esta válvula acá y este buje más allá y acortale el cigüeñal. Cada mañana se me ocurrían nuevas ideas y de noche no podía dormir pensando en la Máquina.[88]

---

[87] El primero fue escrito anteriormente. No pude averiguar con precisión la fecha de la composición del segundo.

[88] WALSH, Rodolfo."La máquina del bien y del apenas". En: LUGONES, Pirí (org.). *Los diez mandamientos.* Ed. cit., p. 10.

El trabajo del mecánico es una metáfora de los procedimientos literarios de Walsh, partiendo de fragmentos y recursos argumentativos extraliterarios o tomados de las literaturas "menores". Como dice Imperatore: "La máquina hecha a partir de motores en desuso emula procedimientos de construcción que también son artísticos, se trata de selección y montaje"[89]. Pero el proceso de creación artística no se redujo a ese procedimiento mecánico. Entra un elemento de revelación -la inspiración divina- que indica cómo la selección y el ordenamiento deben ser realizados. Ese elemento actúa por medio del autor independientemente de sus motivaciones y objetivos. La máquina, en cuya eficiencia su creador no creía, funciona.

Como Walsh, pero de manera más explícita, Piglia tematiza la "máquina de narrar". En la trama de *La ciudad ausente*[90], a la gran "máquina de narrar", que es el Estado, es posible oponer máquinas construidas con retazos de motores viejos, desarmados en talleres del fondo de una casa suburbana. Ellas generan pequeños relatos fragmentados que pueden llegar a componer el gran contra-relato. La "máquina del bien y del mal" es un dispositivo "moderno" que sustituye al "árbol del bien y del mal" y con él disputa el grado más alto en la creación: la producción de sentidos. Enfrenta, así, la naturalización de las narrativas hegemónicas por la acción de un trabajo prosaico y terrestre, al alcance de los plebeyos.

La idea de una "máquina de narrar" forma parte del repertorio temático del sistema literario argentino, ya a partir de Macedonio Fernández. La máquina literaria de Walsh, así como la "máquina del bien y del mal" de su cuento, es capaz de crear sentidos no sólo para los lectores. Transformó al propio Walsh y dio un sentido a su propia acción. Él construyó una máquina de narrar que ganó autonomía. Hay un momento en la biografía político-literaria de Walsh en que toma conciencia de eso, y es después de escribir *Operación Masacre*.

Como el mecánico astuto del cuento, el autor quería ganar dinero, en el caso de *Operación Masacre*, con una primicia periodística. Él lo reconoció durante un debate en la Universidad de Buenos Aires, en 1973: "- Dígame Walsh... ¿qué ideales lo llevaron a escribir Operación Masacre? - ¿Ideales? Yo quería ser famoso... ganar el Pulitzer... tener dinero…"[91].

Pero la máquina de narrar historias creada por Walsh modificó su historia personal, en primer lugar, porque su producción narrativa fue para él, también, un método de conocimiento, según él mismo reconoce: "Operación Masacre cambió mi vida. Haciéndola comprendí que, además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior"[92].

Por un lado tenemos la escritura como un oficio al alcance de cualquiera, pero capaz de crear sentidos; por otro, el elemento de inspiración irrepetible. La tensión no se resuelve. No hay manual o normativa, al contrario de lo que parece indicar el título de la colección en la que el cuento fue publicado: *Los diez mandamientos*. El relato del mecánico es el de una frustración, la de haber construido la máquina productora de sentidos y no conseguir reproducirla.

Pero *La máquina del bien y del mal* también tiene parentesco con *Corso*, con *Las tres noches de Isaías Bloom*, con *Mensaje a Pérez Griz*, entre otras obras, en la captura

---

[89] IMPERATORE, Adriana. "Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh. En: ZUBIETA, Ana M. (comp.): . *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, p.184.

[90] PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Ed. cit., p. 117. (T. de la autora.)

[91] WALSH, Rodolfo. Apud: FORD, Aníbal. "Ese hombre". En: LAFFORGUE, Jorge (org.). *Textos de y sobre Rodolfo Walsh.* Buenos Aires: Alianza, 2000, p. 11.

[92] WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Ed. cit., p. 31.

del habla marginal. En el cuento que estamos examinando, la narración en primera persona, domina todo el cuento. También hay una conexión con *Cartas*, cuento producido a partir de correspondencia hallada en un archivo, de un chacarero pobre y endeudado. En *Cartas* se insertan tramos de la correspondencia con la sintaxis y la ortografía del chacarero no letrado.

En estos cuentos, la captura del discurso del otro es radical y está emparentada con procedimientos utilizados por Walsh en su actividad periodística. La captura de que hablo se coloca como una cuestión político-literaria desde la constitución del sistema literario argentino. Ya en *El matadero*, de Esteban Echeverría, la voz del no letrado es apropiada y encapsulada en el estilo directo, separada claramente de la voz del narrador. La apropiación de un habla-acción, un habla que convoca a la violencia, sirve como justificación paranoica de las élites para la violencia preventiva contra los pobres. Siguiendo la tradición, en L*a fiesta del monstruo*, Borges y Bioy Casares construirían después un cuento con narración en primera persona por parte del protagonista pobre-peronista-violento, en el cual esos adjetivos funcionan como sinónimos, con efecto tan demonizador como el del relato de Echeverría[93].

Pero en la obra literaria de Walsh, los procedimientos de inclusión de esa voz cambian el tema, ora radicalizando el conflicto, como en *Las tres noches de Isaías Bloom*, a la manera del Arlt en *Los siete locos*, por el uso de dos registros lingüísticos bien definidos, ora por el control discursivo absoluto, como en *La máquina del bien y del mal* y en *Corso*, a la manera del *Torito* de Cortázar.

Nota al pie. La batalla por el sentido

En el cuento *Nota al pie*, Walsh utiliza el recurso borgeano de dotar de significado ficcional a las notas al pie de página. Al colocar en una nota al pie la carta del traductor suicida dirigida a su jefe, sitúa espacialmente el texto en el lugar social al cual el propio lenguaje del empleado podía tener acceso.

En el espacio gráfico "legitimado" para la literatura, un narrador en tercera persona acompaña al jefe en sus reflexiones, en las cuales formula dudas. Esas dudas van esclareciéndose en el texto "subalterno", que crece en la nota al pie. Al mismo tiempo, por las reflexiones del jefe Otero tenemos acceso al reverso de la historia y de la personalidad del traductor León, de las cuales el jefe no tiene conciencia. El autor no resuelve la tensión, al contrario, la deja en suspenso, dando curso al discurso del suicida, suprimido en el texto "legítimo" por la muerte del protagonista. Esa muerte es, al mismo tiempo, una repetición del tratamiento de la voz popular: lo popular habla sólo después de ser suprimido.

En el cuento, la polarización entre un texto y otro expresa la escisión propia de la sociedad, la separación entre trabajo manual e intelectual y la alienación, fruto del trabajo en tales condiciones. La construcción reserva para el lector el conocimiento que niega para los personajes.

León, el traductor, no es un "representante" de la clase trabajadora. Su historia es la de alguien que pretende huir a una determinación de clase. Está alejado de sus pares, quiso pasar de empleado de una gomería a intelectual, sueña con ser escritor y no consigue ser más que traductor. Un hombre que, para ser, tiene que ser otro:

---

[93]Es el procedimiento inverso al de la gauchesca, en el cual la voz de los no letrados narra inocentemente", a servicio de una u otra facción de la élite.

> [...] prestar la cabeza a un extraño, y recuperarla cuando está gastada, vacía, sin una idea, inútil para el resto del día. [...] yo alquilaba el alma. Los chinos tienen una expresión para designar a un sirviente. Lo llaman Yung-jen, hombre usado.[94]

León imagina que los trabajadores manuales, los que fueron sus pares, lo envidian por su posición social, aunque no haya cambiado su condición de clase. Como ellos, vive en un cuarto de pensión y tiene que empeñar su máquina de escribir, su instrumento de trabajo, única propiedad de valor, para comprar medicamentos.

Es sintomática la elección del escenario de la pensión, el preferido de Arlt en el pre-peronismo, *habitat* de seres solitarios, marginales, aislados. También es sintomática, por los mismos motivos, la elección de un personaje huérfano, sin vínculos afectivos con sus pares, sin compañera.

Otero atribuye al operario, póstumamente, una excesiva preocupación por la injusticia en el mundo, que alimentaría la tristeza de León: "los bombardeos en Vietnam o los negros del Sur" (p. 78). Hay aquí un desplazamiento: existiendo la violencia de la represión en la segunda mitad de la década de 50, que cuenta con masacres como la investigada por Walsh en *Operación Masacre*, León verbaliza su preocupación con una violencia geográficamente distante. Pero esa preocupación no aparece en la carta del suicida, como razón para la decisión tomada.

También hay, por parte de Otero, la sospecha de que el muerto bromea con él, como si su suicidio y su melancolía le fueran "dedicados", como prenda de ingratitud. En el discurso de León, sin embargo, hay un cuidado excesivo en preservar la relación con su jefe: empeñar la máquina de escribir en lugar de pedir un adelanto, por ejemplo, aumentando su esfuerzo al tener que escribir a la mano.

El recurso de los dos focos narrativos tan claramente definidos es singular en la obra de Walsh, que en los primeros textos no sólo se valía de un narrador omnisciente, sino que potencializaba la omnisciencia del narrador por la utilización del croquis, de las descripciones panorámicas, propias de la tradición del relato épico.

La tensión producida por la presencia de la carta en el bolso de Otero, siendo su contenido registrado en la nota al pie, es exacerbada por el hecho de que el jefe rechaza su lectura. A propósito de esta cuestión, Imperatore señala:

> Se produce así una doble negación que torna inapropiada la aparición de la palabra del traductor: por un lado el autor del texto es quien posee la propiedad intelectual y como correlato material, su escritura se expande en toda la página. El traductor no tiene lugar propio, incluso en la ficción, el único texto que escribe –su carta-epitafio- nunca es leído por su destinatario, ya que Otero subestima su contenido y lo presupone.[95]

León descubrió que "traducir era asunto distinto de conocer los idiomas: un tercer dominio, una instancia nueva" (p. 75). La instancia a la cual ninguno de los personajes tiene acceso también es un tercer dominio diferente de la carta y de las reflexiones de Otero. Esa instancia no es sólo la suma de los dos discursos, sino la tensión instalada entre ambos, según apunta Imperatore. El autor se coloca, él mismo, en un lugar externo a ambos textos. Hay, sin embargo, una culpa difusa, así como la de Otero, que tal vez lo alcance:

---

[94] WALSH, Rodolfo. "Nota al pie". En: *Un kilo de oro*. 3ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1997, p. 94. En este capítulo, las referencias la "Nota al pie" que aparecen a continuación indican las páginas de esta edición.

[95] IMPERATORE, Adriana. "Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh. En: ZUBIETA, Ana M. (comp.): *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*. Ed. cit., p.177

> [...] nadie puede vivir con los muertos, es preciso matarlos adentro de uno, reducirlos a imagen inocua, para siempre segura en la neutra memoria. Un resorte se mueve, una cortina se cierra, y ya hemos pasado sobre ellos juicio y sentencia, y una suave untura de olvido y perdón. (p. 71)

Parece que Walsh quiere alejarse de esa actitud, del olvido de los muertos, por el ejercicio de esta escritura: el cuento es dedicado *In Memoriam* a Alfredo de León, muerto en 1954. La editora Hachette había dado a Walsh el trabajo de terminar la traducción de un libro comenzada por Alfredo de León, que se había suicidado.

Así como las teclas de la Remington, León es un hombre usado, un hombre gastado. Intercambió palabras por dinero. Hay referencias precisas en el cuento:

> Ciento treinta carillas a cien pesos la carilla, son trece mil pesos. (p. 75)
>
> [...] 220 carillas a dos pesos. (p. 89)
>
> [...] En ese tiempo [doze anos] he traducido para la Casa ciento treinta libros de 80.000 palabras a seis letras por palabra. Son sesenta millones de golpes en las teclas. Ahora comprendo que el teclado esté gastado, cada tecla hundida, cada letra borrada. Sesenta millones de golpes son demasiados, aun para una buena Remington. Me miro los dedos con asombro. (p. 96)

Todos los intentos del protagonista de aproximarse a la alta cultura, primero a la mejor literatura policial y después a Coleridge, Keats, Shakespeare, sólo sirvieron para poner de relieve, por un lado, la distancia entre su condición y la de los letrados y, por el otro, la soledad de aquél que, alejado de sus pares, queda a medio camino, con una noción difusa de carencia que nada puede compensar.

Y es por la escritura que Walsh piensa hacerse más sabio e intenta entender esa carencia que a todos alcanza. Como señala: "[...] pienso que la literatura es, entre otras cosas, un avance laborioso la través de la propia estupidez"[96].

León es un personaje marginal, y no un "tipo", un personaje "representativo" o "modelo". También son marginales los hechos narrados.

Sin embargo, estando al margen, por un esfuerzo literario, los acontecimientos relatados revelan su centralidad. Es un esfuerzo por imponer un tema que está fuera de la pauta hegemónica. Este procedimiento parece típico en Walsh, en su obra investigativa. Y Piglia, en su conferencia, *La ficción paranoica*, lo presenta como aspiración para la literatura:

> Estamos en un costado. Estamos aquí en un lugar y a menudo no somos nosotros los que ponemos los temas de conversación. Yo digo siempre que en la Argentina, básicamente, hay que cambiar de conversación. Porque, básicamente, me parece que la posición de los sectores dominantes es decirnos sobre qué tenemos que hablar. Y después que ellos han definido sobre qué tenemos que hablar, no les importa si el que habla es más progresista o menos progresista, pero el camino central es que el tema de conversación está definido desde el poder.[97]

Hay en Walsh una desconfianza en cuanto a las posibilidades de su escritura para captar la realidad del mundo, substrato de su literatura. Walsh utiliza dos focos narrativos que disputan el espacio gráfico. El autor, simplemente, toma partido. El protagonista y los acontecimientos en que se ve involucrado no son presentados sino

---

[96] WALSH, Rodolfo. "El violento oficio de escritor". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., p. 32..

[97] PIGLIA, Ricardo. *La ficción paranoica*. Buenos Aires: Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, I Seminario de Análisis Crítico de la realidad argentina 1984-1999, 25 sep. 1999 (información oral).

mediados por los recuerdos de la encargada de la pensión o de su jefe y por la carta que queda sin abrir, que es "descalificada", en el bolso de Otero.

La posibilidad de llegar a un relato "verdadero" está cuestionada. Walsh asume la "verdad" contenida en la carta de León. Toma partido, pero no escamotea la dificultad. No es nuevo en Walsh el recurso de la voz de un suicida o de un "muerto"[98]. Los protagonistas hablan como cadáveres, es decir, libres ya de las relaciones de poder que escamotean la verdad.

León es el otro del escritor, el no letrado que revela al autor su condición relativamente privilegiada. En ese sentido, interpela al intelectual, lo denuncia. Un sentimiento ambiguo que a veces toma forma de culpa y otras de vergüenza que impregna el texto. La existencia de tal personaje instiga al autor a una reflexión moral sobre el lugar que él ocupa. No se trata de una conciencia social independiente de la actividad literaria, sino de un conocimiento resultante de llevar la práctica de la escritura al límite de sus posibilidades en el intento de capturar la figura huidiza del no letrado, conocerla. Este conocimiento conduce a una inquietud de motivación moral en relación a su práctica de escritor y esa inquietud modifica, desde el vamos, su propia escritura. En ella el escritor coloca en duda la posibilidad de representar la realidad de su otro y, por eso, de representar la realidad como un todo. No puede, caritativamente, "dar voz a quien no tiene".

El personaje León quiere salir del universo no letrado y apropiarse de la alta cultura, pero queda a mitad de camino: lejos de los trabajadores manuales, con los cuales, sin embargo, comparte el cuarto de pensión, nunca consigue ingresar en el universo de los letrados.

Si hay algo que León posee es su soledad, incapaz de cualquier comunicación más profunda con otro ser humano. La única experiencia amorosa comienza por la iniciativa del otro, en el medio de la lluvia, que permite el encuentro. Pero inmediatamente fracasa, pues la compañera lo abandona. La pérdida sirve sólo para revelar una falla en la propia naturaleza del personaje. No habiendo conocido a los padres, el personaje no vivió la experiencia de esa pérdida original. El encadenamiento de pérdidas como una manera de delinear el perfil del sujeto no es posible. León parece haber convivido por mucho tiempo con el sentimiento de una falta, aunque difusa. Esa carencia lo llevó al suicidio, inclusive o tal vez, porque sus esfuerzos lo habían llevado muy lejos de donde había comenzado: "del cotiledón al árbol de Navidad" (p. 89).

Pero si la imposibilidad de vivir la pérdida, de elaborarla conscientemente, se instala en el individuo, ella está asociada a un contexto social de separación entre trabajo manual e intelectual, de relaciones de explotación y de opresión que se fundaron en la violencia y que permanecen en la forma de trauma en la medida en que "de eso no se habla". León compara sus patrones con el padre que no tuvo, pero sería inverosímil que no tuviera alguna conciencia del desorden del mundo, aunque vista como "la generalidad de las cosas" o desplazada hacia "Vietnam y los negros del Sur" (p. 78).

De todas maneras, explotación y escamoteo de la explotación caminan juntos, aunque se trate del silencio sobre el trabajo presente en la producción y reproducción social. Es Otero, el jefe, quien dice que "la gente que trabaja, [...] es al fin la que hace lo que puede existir de grandeza en el país, en la Casa" (p. 85). Esa verdad escapa al conocimiento de León, pero no escapa al lector, por la tensión instalada por Walsh entre las opiniones de Otero y las informaciones contenidas en la carta de León.

Sin embargo, la melancolía de León impregna, contamina todo lo que toca. No hay una alegría suficientemente vigorosa para oponer y contener el avance de esa

[98] En *La granada*, un soldado está amarrado a una bomba que no puede ser desactivada y de la cual no puede alejarse. En *Operación Masacre*, hay un "fusilado que habla".

tristeza densa: Otero quiere inmediatamente librarse del muerto y pasar sobre él "juicio y sentencia, y una suave untura de olvido y perdón" (p. 71). Ambos preferirían, para su propia tranquilidad, poner una piedra sobre el asunto. "Poner una piedra" equivale a "hacer un monumento", construir un recuerdo "congelado" en el pasado, que no interrogue el presente. Inclusive en el presente del lector. Ese procedimiento es rechazado por Walsh. Su literatura no es "conciliadora". La tensión permanece en el texto hasta el final, aun cuando se da espacio al texto de León y éste toma cuenta de todo el espacio gráfico de la página, continúa siendo una carta en la nota al pie.

La "serie de los irlandeses". Las relaciones de poder y el fin del héroe individual

Los cuentos ambientados en el internado para irlandeses pobres se insertan en por lo menos dos tradiciones de la literatura argentina. Por un lado, la de los relatos escolares, serie inaugurada por *Juvenilia*, de Miguel Cané, y, por otro lado, la tradición borgeana que busca en la historia irlandesa una metáfora de las relaciones de lealtad y de la traición[99]. Merece la pena, sin embargo, pensar esa inserción a partir de las formas que distancian los cuentos de Walsh de esos modelos. Si en *Juvenilia* hay una recuperación del pasado por la exaltación del período de formación de los jóvenes de la élite porteña del siglo XIX, con huellas picarescas y de la literatura de costumbres, en la serie de los irlandeses nos encontramos con una mirada que nada tiene de nostálgica. La serie no trata de los hijos de la élite, trata del descarte de la inmigración, personajes que denuncian el sueño fracasado de la inclusión y el progreso. Los irlandeses de Walsh no son héroes épicos, ni siquiera de una épica renovada en la parodia, en el relato oscuro de segunda o tercera mano, que pone en duda la veracidad de los acontecimientos narrados. Los irlandeses de Walsh son argentinos pobres. Y es como si la pobreza igualara todas las tradiciones y desnudara cualquier narrativa de elementos heroicos.

Walsh, sin embargo, primero deshace cualquier ilusión de héroe épico, construye personajes demasiado "terrestres"; para hacer, después, a partir de esos seres comunes, una "épica posible", a partir de pequeños gestos humanos, que apenas si traspasan la expectativa de sumisión. Pequeños gestos éticos, que tal vez hayan sido imaginados por Walsh a partir de la lectura de la obra de Crocce.

Cuando Walsh convoca, en esta serie, su propia memoria de interno en una escuela para irlandeses pobres, hace valer su *irishness* como atributo legitimador de la veracidad del relato. Sospecho que el autor también haya buscado en su memoria señales que apuntaran a la construcción de una visión de país que necesitaba entender y explicar.

La serie esta compuesta por tres cuentos: *Irlandeses atrás de un gato, Los oficios terrestres* y *Un oscuro día de justicia*. Sin embargo, Walsh dijo, en entrevista con Ricardo Piglia, en 1970, que tenía idea de prolongar la serie con dos cuentos más. Uno de ellos ya tenía nombre: *Mi tío Willy, que ganó la guerra*. El otro tendría la intervención del diablo en su trama. Los dos ocurrirían en el espacio de la enfermería del internado. Pensaba Walsh, en aquella época:

[99] Ver, por ejemplo, *Tema del traidor y del héroe*, obra ya citada.

> Es probable que la historia final la constituyan seis o siete historias que constituyan uma novela hecha por cuentos, todos episódios transcurridos em um año hasta el último día en el colegio.[100]

El cuento que inicia la serie, *Irlandeses atrás de un gato*, es el relato de la inclusión de un nuevo interno por el recurso a la violencia. El "bautismo" del "gato" permite medir su fuerza y su experiencia para esquivar el castigo en un juego de reconocimiento. La inclusión es la inclusión dentro de una jerarquía que reproduce, en toda la cadena de relaciones, la opresión de los más débiles por los más fuertes, matriz impuesta por la propia institución, fractalmente presente en todas las instancias.

El "gato" del primer cuento aparece en el segundo, *Los oficios terrestres*, completamente integrado. Sin embargo, capaz de gestos de extrema solidaridad, patrocinando la fuga de un interno más débil. La metáfora del internado/país tiende hacia la construcción de "el pueblo". Al principio, con pequeños gestos como los del "gato".

Pero es en el tercer cuento, *Un oscuro día de justicia*, que la alegoría se completa. Walsh dice en la entrevista a Piglia que es este el cuento más político de la serie:

> Por otro lado, hay una cierta evolución en la serie, en este cuento aparece… una nota política, la primera más expresamente política, porque había una connotación política en todos los otros, pero mucho más simbólica e inconsciente.[101]

Es una alusión directa al Che y una crítica al foquismo. En él se anuncia una convicción que aparecería en sus documentos de polémica con la dirección de Montoneros años después. También es el último texto de ficción que Walsh publicó. En la trama, uno de los internos, un niño pequeño y delgado, sufre una violencia sistemática de parte de un celador, que lo obliga a pelear a trompadas con el "gato". Decide escribirle al tío Malcolm, con ayuda de "el pueblo", para quien la figura del pariente del compañero va creciendo hasta adquirir la estatura del héroe vengador. El tío aparece en el internado para castigar al celador, pero termina recibiendo una paliza.

> [...] el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza, mientras un último golpe lanzaba al querido tío Malcolm del otro lado de la cerca donde permaneció insensible y un héroe en la mitad del camino.[102]

En la entrevista de Piglia, Walsh explica que el la cita de arriba es una referencia al Che:

> Creo que ése es el pronunciamiento más político de toda la serie de los cuentos y muy aplicable a situaciones muy concretas nuestras: concretamente al peronismo e inclusive a las expectativas revolucionarias que aquí se despertaban o se despertaron con respecto a los héroes revolucionarios, inclusive con respecto al Che Guevara, que murió en esos días, te das cuenta, la gente que te decía: 'Si el Che Guevara estuviera aquí, entonces yo me meto y todos nos metemos y hacemos la

---

[100] WALSH, Rodolfo. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., p. 65.

[101] WALSH, Rodolfo. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., p. 63.

[102] WALSH, Rodolfo. "Un oscuro día de justicia". En: *Cuentos*. Ed. cit., p. 59

> revolución'… Concepto totalmente místico, es decir, el mito, la persona, el héroe haciendo la revolución en vez de ser el conjunto del pueblo, cuya mejor expresión es sin duda el héroe, en este caso el Che Guevara, pero ningún tipo aislado, por grande que sea, puede absolutamente hacer nada. Es decir, cuando se delega en él lo que es una cosa de todos, no se da el proceso, no se puede dar. Creo que ésa es la lección que ellos aprenden ese día; no es un tipo venido de afuera, porque no hay ninguna connotación peyorativa para el tipo que viene de afuera, que pelea, se juega y es un héroe. No deja de ser un héroe por el hecho de que el otro lo cague a patadas, pero lo que ellos aprenden es que ellos, en una segunda instancia, si es que ellos se la quieren cobrar con respecto al celador, se tienen que combinar entre ellos, y cagarlo a patadas entre todos. Ésa es la lección.[103]

El "abandono" de la literatura y de la autoría por parte de Walsh coincide con esa convicción que adquiere y plasma en este cuento a propósito del fin del héroe individual.

Imaginaria. Astucia como inteligencia del pobre

Hay en este cuento un ensayo de ejercicio táctico. El soldado/narrador utiliza el presente y el futuro. Narra en futuro porque está planeando. El registro es de un provinciano pobre que está haciendo el servicio militar. "Imaginaria" es el nombre dado, en la jerga militar, al soldado que hace de centinela. Pero es también una referencia a la imaginación del soldado que planea una venganza, o, según se vea, un pequeño acto de justicia, digamos, compensatorio.

Él tiene la orden de dar la voz de alto a quien se aproxime y pedirle que se identifique. Si no responde, debe tirar primero un disparo de prevención y después directamente al desconocido. El país no está en guerra, no hay peligro, pero esa es la orden. Esa es su noche de franco, una noche de sábado, pretendía encontrarse con cierta señorita, una novia que consiguió con mucho esfuerzo. Se sabe feo y pobre; sabe que esa noche ella va a salir con otro, un civil que hace tiempos la busca y que tiene una camioneta, porque el soldado quedó castigado en su noche de franco. El motivo es un olvido del sargento, que se libró de su responsabilidad haciéndole pagar su culpa al soldado. El teniente le creyó al sargento, porque "la verdad viene de mayor a menor, usted le cree a él y no me cree a mí, y el hilo se corta por lo más delgado"[104].

El narrador mantiene un diálogo imaginario con el teniente. Sabemos por ese diálogo que el soldado recibe del superior un tratamiento humillante. Pero el soldado leyó los reglamentos y conoce las artimañas del superior. Finge que está durmiendo. Como había previsto, el teniente le quita el cargador de su arma, pero el soldado tiene otro preparado para la ocasión. Espera que el teniente retorne del reconocimiento de los otros imaginarias y, cuando retorna, el soldado da voz de alto y tira a matar. Tiene cuentas que ajustar, cuentas acumuladas. Después tira al cielo, es el tiro "de prevención".

---

[103] WALSH, Rodolfo. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., p. 64.

[104] WALSH, Rodolfo. "Imaginaria". En: *Los oficios terrestres*. 4ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 2000, p. 64. En este capítulo, las referencias a "Imaginaria" que aparecen a continuación indican las páginas de esta edición.

La investigadora Adriana Imperatore analiza el cuento a partir de los conceptos de "táctica" y de "estrategia".:

> Las estrategias postulan un lugar de poder, constituyen sistemas de discursos totalizantes capaces de articular lugares físicos donde las fuerzas son repartidas. Las tácticas juegan en el terreno impuesto, lo cual les confiere movilidad, por eso dependen de la astucia y del sentido de la oportunidad del instante y del azar. Estas tácticas metaforizan el orden dominante y lo hacen funcionar en otro registro, constituyen desvíos sin abolirlo, son procedimientos que logran su diferenciación en el mismo lugar que ocupan. Hay apropiación cuando, en un terreno que no es el propio, un sujeto produce el gesto que le permite inscribir su práctica diferencial.[105]

En el flujo de los pensamientos, en la imaginación realista del soldado, la preparación de la acción se da en un diálogo con el teniente. Y una serie de pistas van apareciendo en el desarrollo de la acción, que nos dan cuenta de la astucia del soldado, astucia como inteligencia de los pobres. Él no puede ser "doctor", como sugiere el teniente, pero lee el código. Busca en éste un intersticio, por mínimo que sea, para sacar ventaja del mismo. Estudia el comportamiento del otro.

Como los personajes de Kafka, el soldado de *Imaginaria* está buceado en un enmarañado que no parece tener sentido. Pero, al contrario de aquéllos, busca la lógica interna del código escrito y de la manipulación que de ellos hacen los jefes, para salirse de la disciplina que entiende como inútil y perversa. Ironiza una normativa que lo obliga a hacer guardia en tiempo de paz.

> El fusil ahí se lo dejo, ni siquiera lo toco con la mano, está cargado, con el seguro puesto. Si viniera el enemigo, no hay nada que hacerle, pero qué quiere que le diga mi teniente, los chinos y los rusos están lejos, para mí que ya no vienen esta noche. (p.64)

El imaginaria del cuento tiene mucho del soldado de *La granada*, una de las dos piezas de teatro de Walsh. Aquel soldado que es inocente, es el portador de una verdad, justamente, porque está ahí obligado. Preferiría estar en otro lugar, pero está haciendo el servicio militar, como el soldado Rodríguez, ya mencionado, y el soldado que relata la muerte de la hija, Vicky Walsh, y cuyo testimonio es citado en la *Carta a mis amigos*.

Hay, en la tesitura de este cuento, algunos procedimientos líricos como, por ejemplo, la asociación entre el teniente agonizante y la novia, que torna a los dos reducidos, dominados por el soldado/narrador:

> Y ahora quién va a decir que no le di el alto, como corresponde, y que usted no contestó, y que no disparé un tiro de prevención, como dice el

---

[105] IMPERATORE, Adriana. "Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh. En: ZUBIETA, Ana M. (comp.): *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura.* Buenos Aires: Eudeba, 1999, p.175. Los conceptos de "táctica" y "estrategia" utilizados por Imperatore en su argumentación son de Michel De Certeau, que los desarrolló ampliamente en *La invención del cotidiano*. Para De Certeau, quien tiene poder es aquel que traza las estrategias y a los que no lo poseen resta sólo desarrollar tácticas para, dentro de un campo en que las reglas de juego fueron establecidas por otros, alcanzar objetivos parciales que les son propios. El procedimiento de usar de una norma dominante en beneficio de los subalternos presente en la trama del cuento es una constante en la historia argentina desde el "Plan de Operaciones" de los patriotas de 1810. Se trata, exactamente, de operaciones de inteligencia, las que las clases subalternas pueden realizar, como la creación por Walsh, durante el primer año de la dictadura, de la ANCLA (Agencia de Noticias Clandestina). El nombre confundió las Fuerzas Armadas: el Ejército suponía que se trataba de un emprendimiento de la Marina y esta sospechaba que se trataba de una operación del Ejército para promover la división dentro del arma. Walsh se aprovechaba de una disputa entre los militares, para ganar tiempo evitando la represión.

> reglamento, y que después no maté a un desconocido sospechoso que se me abalanzaba con una bicicleta. Aunque ese desconocido sea usted mi teniente, y esté boqueando mi teniente sobre el pasto y pegando unos grititos como si fuera una mujer, como si fuera la Julia, y le encuentro el cargador que me sacó y lo tiro a la asequia antes que lleguen los otros imaginarias blancos por la luna y el julepe. (p. 68)

Hay comparaciones y síntesis de imágenes que son tomadas del habla popular, como una lírica al alcance de los subalternos:

> Pero es que no hay novedad mi teniente, el enemigo está a ciento veinte años de distancia, aquí nunca hay novedad y el cielo es lo único que cambia de lugar. (p. 64)
>
> […] ahora tengo el dedo en el primer descanso como me enseñaron en el polígono, alto mi carajo, un tironcito más y esa escupida colorada que le llega hasta la frente, y mientras usted alza los brazos y empieza a bambolearse en una ese que no va a terminar, y mientras todos los perros del mundo están ladrando, ya he movido el cerrojo y otra escupida colorada, aunque ahora no le apunto a usted sino a las Tres Marías, quién dice que no llega. (p. 68)

Es en este cuento, y en *Esa mujer*, que Walsh tal vez haya experimentado más con el lenguaje usando procedimientos líricos que también son capturados de las variantes populares, como si el autor se apropiara de una riqueza que es reconocida en la dinámica del lenguaje coloquial.

Esa mujer. Obra literaria y pieza de inteligencia

Durante diez años, en una encuesta de opinión realizada por Sergio Olguin entre escritores y editores, *Esa mujer* aparece considerado como el mejor cuento de la literatura argentina.

El cuento es un "duelo" entre un intelectual y un coronel, narrado por el intelectual. Él visita al militar, quiere negociar una información: la localización del cadáver de una mujer, esa mujer. A cambio, ofrece documentos que interesan al coronel. La trama está narrada en el presente y el narrador es autodiegético. El flujo de su pensamiento está intercalado con el diálogo.

El cadáver en cuestión es el de Eva Perón, nombre que no aparece en el texto. Dos hombres disputan un cuerpo femenino. Hay entre ellos un terreno común, que es el de la cultura, del arte, de las letras, de la historia. Adivinamos una vergüenza del intelectual por compartir algo con el militar.

El espacio de la narrativa es el departamento donde se realiza el encuentro, que, por las referencias al río, imaginamos localizado en el Barrio Norte de Buenos Aires.

Al comienzo, la tensión es subrayada por una serie de paralelismos:

> - Es puntual como los alemanes – dice.
> - O como los ingleses.
>
> El coronel tiene apellido alemán.[106]

El autor no escribe, pero el lector completa: el escritor tiene apellido inglés, o irlandés.

> El coronel busca unos nombres, unos papeles que acaso yo tenga.

---

[106] WALSH, Rodolfo. "Esa mujer". En: *Los oficios terrestres*. 4ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 2000, p. 9. En este capítulo, las referencias la "Esa mujer" que aparecen a continuación indican las páginas de esta edición.

> Yo busco una muerta; un lugar en el mapa.[…]
> - Esos papeles –dice.
> Lo miro.
> - Esa mujer, coronel.
> Sonríe. (p. 10)

Después, el narrador le quiere dejar claro al lector la distancia que lo separa de su interlocutor. Parece querer explicar el esfuerzo que hace para ser diplomático, falso con el coronel. Siente por el militar desprecio intelectual.

> Sonrío ante el Jongkind falso, el Figari dudoso. Pienso en la cara que pondría si le dijera quién fabrica los Jongkind, pero en cambio elogio su whisk. (p. 10)

Colocaron una bomba en la puerta del apartamento del coronel.

> - ¿Mucho daño? –pregunto. Me importa un carajo.
> [...] - ¡ Cómo no me va a importar! (p. 10)

Una serie de repeticiones atraviesan el cuento para indicar la condición dominante del militar en ese enfrentamiento:

> Él bebe con vigor, con salud, con alegría, con superioridad, con desprecio. (p. 10)
> El coronel bebe con ardor, con orgullo, con fiereza, con elocuencia, con método. (p. 13)
> El coronel bebe. Es duro. (p. 13)
> El coronel bebe con coraje, con exasperación, con grandes altas ideas que refluyen sobre él como grandes y altas olas contra un peñasco y lo dejan intocado y seco, recortado y negro. (p. 17)

Esta última imagen remite a una anterior:

> Algún día (pienso en momentos de ira) iré a buscarla. Ella no significa nada para mí, y sin embargo iré tras el misterio de su muerte, detrás de sus restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si la encuentro, frescas altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas, vengativas olas, y por un momento ya no me sentiré solo, ya no me sentiré como una arrastrada, amarga, olvidada sombra. (p. 10)

Podemos suponer que las "vengativas olas" se dirigen al militar y aquello que él representa. Pero el coronel permanece "intocado y seco", aun ante sus propias "altas ideas que refluyen sobre él como grandes y altas olas contra un peñasco".

Cuando este cuento fue publicado, fue recibido como literatura en el sentido estricto. Sin embargo, hoy se sospecha que el encuentro realmente ocurrió. Walsh habría ido a negociar con el Coronel Moori Koening informaciones sobre la localización del cadáver de Eva Perón en pago de documentos reunidos por Walsh durante la investigación del caso Satanowsky y que incriminarían militares rivales del coronel.

En todo caso, en el enredo de su novela *Santa Evita*[107], Tomás Eloy Martinez incluye el episodio de un encuentro en Roma entre Walsh y él mismo, ambos como personajes literarios. En ese encuentro hay referencias explícitas a la negociación de Walsh para descubrir el lugar en que el cadáver de Eva Perón se encontraba. Tomás Eloy Martinez, así, también tematiza el juego de espejos entre la acción política de Walsh y su literatura, como el último había hecho en *Esa Mujer*. Y tal vez sea éste el cuento en que la tensión entre las dos actividades se manifiesta más claramente. En él, hay una inversión en el deseo personal de abandonar la soledad de su condición de intelectual y diluirse "en el pueblo", en su articulación con el deseo colectivo de

[107] MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995.

recuperar el cuerpo de Eva. Contradictoriamente, el protagonismo en la recuperación del cuerpo permitiría al intelectual ser reconocido por el pueblo como parte del colectivo. Para uno y otro, el deseo se fija metafóricamente en un cuerpo femenino.

El hecho de que el cuerpo no puede ser nombrado[108] es indicado por la referencia permanente a esa mujer sin que el nombre aparezca en ningún momento. Pero el efecto es también el de brillar por su ausencia. El cuerpo y el nombre están prohibidos. El cuerpo y la palabra.

La recepción inicial fue la de un texto de ficción. Sólo mucho tiempo después se habló del cuento como crónica fiel de un encuentro entre Walsh y el Coronel. El cuento también funcionaría como una justificación de una visita que podría ser juzgada como comprometedora. La explicación contenida en el cuento era una coartada para Walsh. Sin disminuir la condición y el valor literarios del texto, él puede haber sido, también, una pieza de inteligencia.

Los cuentos como espacio de experimentación

Tal vez la experimentación de procedimientos en los cuentos sea indicio de la búsqueda de una eficiencia que el autor extendió al conjunto de la obra. Tal vez la elección de la forma del cuento, y no de la novela, obedezca a razones político-literarias. Si la novela, como forma narrativa, pretende dar cuenta de la totalidad de la vida y de la historia, la forma breve del cuento está mucho más próxima a la circunstancia, a la oralidad que sólo intenta capturar un fragmento, una experiencia que no se encaja en un gran relato. El cuento está cerca de la confidencia entre pares, suele ser menos afirmativo y se presta a un ajuste de sentido siempre renovado en cada nueva lectura. El narrador del cuento, testimonia directa o indirectamente la experiencia, parece estar presto a pedir al lector que le explique un sentido que se le escapa y en esa medida se aproxima a las formas de la literatura testimonial.

La elección de Walsh no es, en principio, un rechazo al gran relato. Es, antes, una adecuación de la literatura al tiempo histórico que vivió y a su perspectiva sobre ese tiempo. Coincide con la crítica que después haría a la dirección de la organización Montoneros, que actuó como partido, como representante de un movimiento de masas que no lo seguía. Su experiencia político-literaria desde la escritura de *Operación Masacre* había dado al autor algunos indicadores de la eficiencia en la práctica política de oír a aquellos que no estaban políticamente organizados, de incluir sus voces y argumentos, de no pretender resolver en el papel las tensiones aún no resueltas en las prácticas de las grandes masas populares. Los cuentos con los cuales traté en este capítulo parecen apuntar a esos presupuestos.

Las pequeñas astucias del soldado de *Imaginaria* no superan las prácticas de la acción individual, de la pequeña revancha. La tensión entre el discurso de León y el de Otero en *Nota al pie* no se resuelve ni resulta en una adquisición de conciencia, en un aprendizaje del héroe. El intento del intelectual de romper con su soledad por el mero recurso a la escritura se frustra si no se resuelve en su acción política, como parece apuntar el desenlace de *Esa mujer*.

Pero hay una conciencia de las posibilidades de la escritura, de su eficiencia en la producción de sentidos, como lo registra la alegoría de *La máquina del bien y del mal*. El vigor de la literatura y su eficiencia para "restituir" un sentido negado, para revertir el proceso apuntado por Benjamín: "[...] tampoco los muertos estarán a salvo

[108]En la época la mención a Eva Perón y Juan Perón era prohibida en los medios de comunicación.

del enemigo, si este vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer"[109]. El recurso de las formas testimoniales, intuidas en la trama de *Los ojos del traidor*, es la búsqueda de "humanización" de las víctimas por los procedimientos de una operación narrativa, y la transformación de cadáveres, carne destrozada, en héroes, ese héroe que es débil cuando está solo, cuando se pretende erigir en representante del colectivo, como en la "épica" frustrada de *Un oscuro día de justicia* y como en el proyecto foquista de Guevara.

Esas reflexiones que aparecen en los cuentos de Walsh, tanto en sus temas como en su experimentación formal, lo condujeron a prácticas políticas que buscan la acción colectiva, pero sin eludir la responsabilidad individual. El rechazo que va afirmándose en los últimos años de Walsh es un rechazo a la sustitución de la acción colectiva por la individual y a la falta de individuación de los actores por el procedimiento de la representación o de la delegación del colectivo en una entidad abstracta. Esta convicción aparece en los documentos de la crítica a la dirección de Montoneros y en las cartas personales, que serán motivo de las reflexiones del cuarto y último capítulo de este trabajo.

---

[109] BENJAMIN, Walter. "Tesis sobre la filosofía de la historia". En: *Ensayos escogidos*. Buenos. Aires: Sur, 1967.

Las cartas personales[110]

En la madrugada del 10 de junio de 1956, el general Juan José Valle es condenado a muerte por fusilamiento por un tribunal marcial. Se había levantado contra el gobierno de la "Revolución Libertadora", aquella que Walsh llamará "fusiladora", mote con que se propagará en los cuchicheos hasta alcanzar todo el territorio nacional.

El crimen por el cual Valle es condenado es el de haber organizado un golpe cívico-militar, junto al general Tanco, que consigue asilo y, así, salva su vida. Valle y Tanco están entre los pocos oficiales de alta graduación del Ejército que permanecieron leales a Juan Domingo Perón, presidente constitucional derrocado por el golpe de Estado y exiliado poco menos de un año antes.

El *putch* estaba condenado al fracaso. Sin fuerza entre los militares y con un escaso apoyo civil, en un contexto de desorganización de los sindicatos, con las sedes bajo intervención y con los viejos dirigentes educados, no en la lucha, sino en la participación en los organismos del Estado, que, separados de los aparatos, son incapaces de actuar.

La información sobre el *putch* se filtró. Y los asaltos a los cuarteles sucumbieron a las emboscadas preparadas. El gobierno podía, inclusive, haber evitado los enfrentamientos. Pero creyó que era una oportunidad, una excusa, para infringir un castigo ejemplar, en realidad, de carácter preventivo ante posibles nuevos levantamientos.

A Valle se le impide despedirse personalmente de la familia y escribe, durante esa madrugada, cinco cartas: una para la hija, una a la esposa, una para su madre, una para la hermana y otra para el general Pedro Eugenio Aramburu, presidente de facto y padrino de su boda. Valle, durante el primer intento de golpe contra el gobierno constitucional, aconsejó a Perón, delante de los oficiales entonces legalistas, después participantes del golpe triunfante, a armar a la CGT[111]. Como es sabido, Perón no armó a la CGT, fue derrocado por sus ex camaradas de armas y se exilió. Pero los militares nunca perdonarían a Valle por aquel consejo. Esperaban el momento para acertar las cuentas con él.

Las cartas llegan a las manos de la familia Valle, que las hace circular. En forma de panfletos, son reproducidas y van a alimentar una discusión sobre la legitimidad del gobierno y también sobre la legitimidad del levantamiento de Valle y Tanco, que, no sin razón, fue caracterizado en su momento como aventurero.

Las cartas de Valle causan gran impresión. El hecho de haberlas escrito instantes antes de morir les confiere un "peso de verdad". ¿Para qué mentir en esa hora? Todo el tono de ellas es moral y su lectura va al encuentro de una necesidad de la recuperación de una auto-estima debilitada por el discurso del gobierno y de los medios de comunicación bajo censura o cómplices.

---

[110] De la serie de cartas personales que Rodolfo Walsh escribió durante los últimos meses de su vida, voy a detenerme en *Carta a Vicky*, *Carta a mis amigos* y *Carta abierta la junta militar*. Particularmente la tercera suele ser considerada como "el legado" de Walsh para las generaciones futuras de argentinos. Tal vez esto se deba a la vigencia de la evaluación que trazó para el país, pero también por ser un punto de inflexión en el posicionamiento del intelectual a propósito de la historia y del conjunto de la sociedad, expresado en una forma textual. Es así como ella fue leída durante todos estos años, ya constituyéndose, inclusive, junto con *Operación Masacre*, en lectura obligatoria en los cursos secundarios de Argentina. Pero, antes de tratar ese hecho, me voy a referir al lugar que esas cartas ocupan en la obra del autor, las condiciones de producción y sus posibles fuentes de inspiración. Para eso, creo necesario retroceder un par de décadas, hacia otro momento de inflexión, también, en la vida de Walsh.

[111] Confederación General del Trabajo (central sindical).

Su contenido, en particular el de la carta dirigida a Aramburu, es reforzado por las posteriores investigaciones de Walsh sobre los fusilamientos ilegales del 9 de junio, que serán publicadas en forma de libro, *Operación Masacre*, en febrero de 1957.

Walsh, así como sus contemporáneos, leyó las cartas de Valle en ese período que va de junio de 1956 a febrero de 1957, momento en que sus creencias políticas vacilaban. Había apoyado el golpe contra Perón en nombre, también, de valores morales, como indican los artículos *2-0-12 no vuelve*[112] y *Aquí cerraron sus ojos*[113], publicados originalmente en la revista *Leoplán*, el 21/12/1955 y el 1º/10/1956 respectivamente. Durante la escritura de *Operación Masacre* seguramente experimentó los efectos de la lectura de las cartas de Valle, de gran repercusión en la época.

El efecto de su recepción era una cuestión que, según la viuda de Walsh, Lilia Ferreyra, lo había interesado desde los ocho, nueve años, cuando, ingresado en una escuela para irlandeses pobres y pasando una semana en la enfermería, les contaba a los otros internos un capítulo de *Los miserables*, que su madre le había leído a él y a sus hermanos, por noche. Según Lilia Ferreyra[114], el interés con que sus compañeros esperaban el relato de cada nuevo capítulo había causado gran impresión en él.

Tal vez esas cartas de Valle hayan inspirado a Walsh en la elaboración de su serie de cartas personales. Específicamente, la *Carta a Vicky*, la *Carta a mis amigos* y la *Carta la Junta Militar*, cuando, como Valle, sintió la necesidad de hablar en su propio nombre. Valle lo hizo porque había sido traicionado e iba a morir; Walsh, porque tomaba distancia de la dirección de la organización de la cual formaba parte. Él tuvo la oportunidad de observar el efecto de las cartas de Valle y podía, entonces, prefigurar el efecto que tendrían las suyas.

Valle, además de pedir a sus familiares que cuidaran unos de los otros, les pide entereza para enfrentar las calumnias y reivindica su lucha y sus motivos. Sabemos que las cartas tuvieron sobre su hija Susana, entonces una joven de dieciocho años, efectos poderosos. Ella se hizo militante de la Juventud Peronista y enfrentó con rara integridad la prisión y la tortura.

Carta la Vicky. Carta a mis amigos

Si Valle reivindicaba su propia lucha y sus propios motivos ante su hija, Walsh, por su parte, en su *Carta a Vicky* y en su *Carta a mis amigos*, hace una reivindicación de los motivos y de la lucha de su hija, Victoria Walsh. En la primera, él expone sus sentimientos al ser informado, por radio, de la muerte de su hija, también militante montonera. El asunto es el propio dolor, que no puede ser contado sino recurriendo a la voz de un pasajero desconocido de tren suburbano, oída al pasar. El dolor, entonces, puede ser formulado y compartido. La segunda, es el relato de la muerte de Vicky reconstruido por Walsh a partir del testimonio de un soldado que participó del cerco a la casa donde ella se encontraba. En la tercera carta, la *Carta abierta la junta militar*, hace un análisis minucioso de la destrucción del país operada por la junta militar, un año después del golpe. La firma indica el compromiso personal y el texto convoca al lector a divulgar la carta. Así retoma la propuesta de su polémica con la dirección de

---

[112] WALSH, Rodolfo. "2-0-12 no vuelve". En: LINK, Daniel (org.). *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. 2ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 1998, p. 10-14.

[113] WALSH, Rodolfo. "Aquí cerraron sus ojos". En: LINK, Daniel (org.). *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. 2ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 1998, p. 15-18.

[114] FERREYRA, Lilia. "Rigor e inteligencia en la vida de Rodolfo Walsh". En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994, p.195-201.

Montoneros, de retornar a la relación cuerpo a cuerpo, que había sido sustituida por la jerarquía y por la concepción militarista que reduce la acción política a un automatismo. Walsh la propone como un acto de libertad, no de un héroe, sino de un hombre o de una mujer que se atreven a contradecir aquello que les es impuesto. Los informativos de la *Cadena Informativa*, un emprendimiento que Walsh impulsó, formando parte del sector de comunicaciones de Montoneros, terminan con la invitación a divulgar la información:

> Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo. Mande copias a sus amigos: nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción de un acto de libertad.[115]

La *Carta a mis amigos* termina con la frase: "Esto es lo que quería decirles a mis amigos y lo que desearía que ellos transmitieran a otros por los medios que su bondad les dicte"[116]. Así, la firma supone una decisión personal, cargada de subjetividad, que se aproxima a otras decisiones personales y a otras subjetividades. Voces que él recoge del cotidiano, del individuo que se arrima a prestar testimonio. El texto interpela al lector.

Tal vez conociendo el peso del ejemplo del general Valle sobre la elección de su hija, Susana, se sintió responsable por la opción militante de Vicky. En la *Carta a mis amigos* toma distancia de la entrada de su hija en la organización Montoneros, en la que él ya militaba:

> La forma en que ingresó en Montoneros no la conozco en detalle. A la edad de veintidós años, edad de su probable ingreso, se distinguía por decisiones firmes y claras. Por esa época comenzó a trabajar en el diario *La Opinión* [onde Walsh também tinha trabalhado] y en un tiempo muy breve se convirtió en periodista. El periodismo no le interesaba. Sus compañeros la eligieron delegada sindical.[117]

Los detalles del relato de la muerte de Vicky son recogidos del testimonio de un soldado que participó del cerco. Él es portador de la verdad, como los otros "soldaditos" de Walsh, porque estaba ahí obligado. El sentido de algunos de los detalles escapa al soldado, pero no al padre. Ellos son, también por el hecho de ser incomprensibles para el mensajero, pruebas de la veracidad de la descripción:

> El 28 de septiembre, cuando entró en la casa de la calle Corro, cumplía 26 años. Llevaba en sus brazos a su hija porque en último momento no encontró con quién dejarla. Se acostó con ella, en camisón. Usaba unos absurdos camisones largos que siempre le quedaban grandes.
>
> […] "El combate duro más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba, nos llamó la atención porque cada vez que tiraban una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía."
>
> He tratado de entender esa risa. La metralleta era una Halcón y mi hija nunca había tirado con ella, aunque conociera su manejo por las clases de instrucción. Las cosas nuevas, sorprendentes, siempre la hicieron reír. Sin duda era nuevo y sorprendente para ella que ante una simple pulsación del dedo brotara una ráfaga y que ante esa ráfaga 150 hombres se

---

[115] WALSH, Rodolfo. Apud: VERBITSKY, Horacio. *Rodolfo Walsh y La prensa clandestina. 1976-1978*. Buenos Aires: Urraca, 1985, p. 11.

[116] WALSH, Rodolfo. "Carta a mis amigos". En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo.* Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 191

[117] WALSH, Rodolfo. "Carta a mis amigos". En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., p. 188.

> zambulleran sobre los adoquines, empezando por el coronel Roualdes, jefe del operativo.[118]

De esta carta, Beatriz Sarlo, en *Una alucinación dispersa en agonía* destacaría su tono heroico, wagneriano, operístico, espectacular, excesivo[119]. Ese tono, pero también algo más profundo que el tono, está presente en un poema de Juan Gelman que la autora nos presenta como ejemplo. Se trata de un homenaje al poeta militante Francisco Paco Urondo:

> [...] y después te mataron. Te ibas volviendo más hondo para entonces, más alegre y más humano […] Paco Urondo murió por la felicidad de los millones que, no aspirando a escribir o prestigiarse, quieren vivir humanamente.[120]

Sin embargo, cuando cita la *Carta a mis amigos* de Walsh, Sarlo no se detiene en un tramo semejante al poema de Gelman sobre Urondo:

> Vicky pudo elegir otros caminos, que eran distintos sin ser deshonrosos, pero el que eligió era el más justo, el más generoso, el más razonado. Su lúcida muerte es una síntesis de su corta, hermosa vida. No vivió para ella, vivió para otros, y esos son millones.[121]

La incomodidad que el tono produce *a posteriori* en autores como Sarlo tiene que ver, probablemente, con el efecto de desplazamiento al reconocerse, años atrás, en el mismo un tono heroico. Eso impide, creo, a Sarlo ver en la *Carta la Vicky* y en la *Carta a mis amigos*, el gesto subjetivo de Walsh que, tras muchos años –desde 1969- de dilución de la autoría, asume su texto de manera completa. Lo marca con su nombre y apellido.

El texto se diferencia de otros textos de militantes de 1977, justamente por su tono subjetivo y por presentar a Vicky con imágenes más próximas al retrato familiar que al "bronce" de los héroes: con la hija en los brazos y un camisón demasiado grande.

A pesar del supuesto tono heroico notado por Sarlo, hay en la referencia a Vicky un toque propio de Walsh, de su visión de la acción política, que sería después formulada de manera explícita en los documentos de crítica a la dirección de Montoneros. Esa visión está bastante distante del modelo novelesco. El autor presenta la acción política como una sucesión de pequeños gestos de resistencia. Eso no es nuevo en el autor: por ejemplo, cuando intenta publicar los reportajes que después conformarán *Operación Masacre* sin conseguir editor de periódico que acepte la información, como relata en el prólogo:

> [...] encuentro un hombre que se anima. Temblando y sudando porque él tampoco es un héroe de película, sino simplemente un hombre que se anima y eso es más que un héroe de película.[122]

Esa misma visión está presente en la elección de *La cólera de un particular* para *El libro de los autores*[123]. Se trataba de una colección en la que varios escritores argentinos eran invitados a indicar el cuento preferido. Había en las elecciones una invariable. Ernesto Sábato escogió *Bartleby*, de Herman Melville. Jorge Luis Borges

---

[118] WALSH, Rodolfo. "Carta a mis amigos". En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., 1994, p. 190

[119] SARLO, Beatriz. "Una alucinación dispersa en agonía". *Punto de Vista* n° 21. Agosto 1984, p. 2.

[120] GELMAN, Juan. Apud. SARLO, Beatriz. "Una alucinación dispersa en agonía". *Punto de Vista* n° 21. Ed. cit., p.3.

[121] WALSH, Rodolfo. "Carta a mis amigos". En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., 1994, p. 191.

[122] WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Ed. cit., p. 20.

[123] Anónimo. "La cólera de un particular". En: AA.VV. *El libro de los autores*. Trad. Rodolfo Walsh. Buenos Aires: de la Flor, 1967

indicó *Wakefield*, de Nathaniel Hawthorne. Ninguno de los tres escoge un héroe épico. Pero, mientras Sábato y Borges apuestan al rechazo pasivo, Walsh pone sus fichas en el individuo que "se anima", para tener "la satisfacción moral de un acto de libertad".

Los personajes de Walsh no son los tipos, son seres singulares, "fugas de las determinaciones", como diría Horacio González.

En las cartas, él también se coloca como personaje singular, pasando de la dilución en la autoría colectiva, de la atribución de sus textos a la organización, a la sobreexposición de su nombre e identidad, gesto subrayado en la *Carta abierta a la junta militar* por el registro del número de su documento.

La forma en que incluye al otro no es la disolución en el colectivo. En la *Carta a Vicky* registra, en las últimas tres líneas: "Hoy en el tren un hombre decía: 'Sufro mucho. Quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año'. Hablaba por él pero también por mí"[124].

El hombre del tren da a Walsh las palabras para hablar de su dolor. Alguien puede explicar el gesto por la dificultad de encontrar una forma de narrar, cuando la violencia lo alcanzó en su ámago, hiriendo justamente su capacidad de narrar, un efecto del trauma sobre el lenguaje. La voz solidaria del desconocido del tren donaría las palabras necesarias para el luto. El pasajero hace de espejo de Atenea, para poder enfrentar a Gorgon. Pero, aun aceptando esa interpretación, vale afirmar que hay en Walsh un pudor. En el penúltimo párrafo de la *Carta a Vicky* dice: "Anoche tuve una pesadilla torrencial, en la que había una columna de fuego, poderosa pero contenida en sus límites, que brotaba de alguna profundidad"[125]

La alegoría bíblica le permite describir lo que siente. Tal vez un pudor masculino que le impide deshacerse en llantos. El dolor está contenido, aunque profundo. E inmediatamente es convocada la voz del anónimo, que está en el mismo tren: "Sufro mucho. Quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año"[126].

Ese gesto de convocar la voz del otro para hablar de sí será apuntado por Piglia, en *La ficción paranóica*[127], como un gesto literario y político a la vez, o, como se diría de la acción de las Madres de Plaza de Mayo, un gesto que politiza el dolor personal. Como forma literaria reiteradamente frecuentada por el autor en su obra investigativa, Piglia apunta que ese sería un procedimiento adecuado para enfrentar las dificultades a la hora de pretender "escribir la verdad", parafraseando a Brecht[128].

Walsh escribió la *Carta a Vicky* el mismo día en que supo de la muerte de su hija, por el comunicado de la radio. Parece haber querido retener cada detalle: oyó el nombre de ella mal pronunciado, comenzó a hacerse la señal de la cruz maquinalmente, como hacía en la infancia, pero no terminó. "El mundo estuvo parado en ese segundo"[129], registra. Y ya no es el mediador entre el sobreviviente y el lector, como en *Operación Masacre*; él mismo es el sobreviviente. Hay, inclusive, una declaración de amor: "Me quisiste, te quise [...] El verdadero cementerio es la memoria. Ahí te guardo,

---

[124] WALSH, Rodolfo. "Carta la Vicky". En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., p. 187.
[125] WALSH, Rodolfo. "Carta la Vicky". En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., p. 187.
[126] WALSH, Rodolfo. "Carta la Vicky". En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., p. 187.
[127] PIGLIA, Ricardo. *La ficción paranoica*. Buenos Aires: Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, I Seminario de Análisis Crítico de la realidad argentina 1984-1999, 25 sep. 1999 (información verbal).
[128] BRECHT, Berthold. "Cinco maneiras de dizer a verdade". Trad. Florian Geyer. *Revista Margem Esquerda* nº 8, noviembre de 2006, p. 193-206.
[129] WALSH, Rodolfo. "Carta la Vicky". En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., p. 186.

te acuno, te celebro y quizás te envidio, querida mía"[130]. Resiste a despedirse: "Me gustaría verte sonreír una vez más"[131].

El texto tiene mucho de relato traumático, disfrazado de minucias periodísticas, descripción literal, sin selección ni jerarquización de la información y los detalles, como el del camisón o la risa aparentemente extemporánea, funcionan como un indicio, pero Walsh no escamotea detalles. Tal vez sospeche que cualquiera de ellos pueda esconder un sentido que se le escapa y espera, también imagino, encontrar un lector solidario que salve de esos detalles un significado huidizo.

Carta abierta a la junta militar

Si la *Carta a Vicky* y la *Carta a mis amigos* mantienen un tono subjetivo, la *Carta abierta a la junta militar* es un análisis sistemático del primer año de la dictadura militar instaurada en el '76, cargada de datos. La descripción, que aborda la denuncia de la represión, reuniendo informaciones antes que otros y en plena clandestinidad, hace una radiografía del proyecto económico y político en marcha que aún no había sido constatado por un balance de período completo. Tal vez su actividad de inteligencia diese a Walsh acceso a informaciones confidenciales manejadas en las esferas del gobierno y eso le permitiera trazar un panorama que anticipaba los rumbos que serían seguidos por el gobierno militar y por las administraciones civiles que lo siguieron, en cuestión de desnacionalización de la economía.

Es preciso tener en cuenta que la evaluación presente en la *Carta abierta a la junta militar* no era compartida por la organización a la que Walsh pertenecía. El distanciamiento del autor de la dirección de Montoneros está presente en esa carta para el público externo a la organización[132]. Por primera vez y después de muchos años, Walsh hace públicas posiciones políticas que lo alejan de la dirección y lo hace firmando con nombre, apellido y número de documento.

Esta carta, junto con los documentos de polémica con Montoneros, fueron leídos posteriormente como un legado político a ser discutido. Consta en esta carta el reconocimiento de los trabajadores, y no de los guerrilleros, como los principales perjudicados, las víctimas preferenciales de las políticas de la dictadura que se inició en 1976. Su lectura, así como la de toda la serie de cartas personales, queda contaminada con la proximidad entre su producción y la muerte del autor, esta última carta aun más, ya que fue escrita la noche anterior a la emboscada que acabó con la vida del escritor. Tal vez las condiciones de la muerte de su hija y la evaluación que el padre hace de la opción de no entregarse con vida, sumada a la muerte de Paco Urondo, motivo de otra carta personal, *Diciembre 29*, que, cuando se vio cercado, ingirió una cápsula de cianuro, puedan llevar a pensar que Walsh se preparaba, también él, para morir en una situación semejante. La pistola calibre 22 que cargaba a todas partes es también un indicio. Walsh tenía plena conciencia de la inferioridad del poder de fuego de los Montoneros. La pistola calibre 22 era sólo la garantía de no entregarse con vida.

---

[130] WALSH, Rodolfo. "Carta la Vicky". En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., p. 186-187.

[131] WALSH, Rodolfo. "Carta la Vicky". En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., p. 186.

[132] Se conservan documentos de polémica de Walsh con la dirección montonera escritos de 27/8/1976 a 5/1/1977: WALSH, Rodolfo. "Los documentos". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 206-240

Ese estado de espíritu, que probablemente predominaba en los últimos meses de su vida, no puede ser confundido con depresión, parálisis o tal vez inercia con relación a las orientaciones generales de la dirección montonera. Al contrario, fue ese su período más activo en la crítica al militarismo y al foquismo de la organización. Hay, en esos últimos meses de la vida de Walsh, un reverdecer de la subjetividad, la asunción de la autoría y el distanciamiento crítico de la dirección.

Ese gesto lo lleva, también, a retomar viejos planes de escritura ficcional. Estaba volviendo a trabajar en la novela geológica, por camadas. La noche anterior a su desaparición no sólo escribió la *Carta abierta a la junta militar*. También escribió un cuento, *Juan se iba por el río*, del cual sabemos sólo la trama, relatado por dos de sus lectores, Lilia Ferreyra y Martín Grass[133], tal vez los únicos. El cuento presenta un acontecimiento que aproxima el relato al realismo maravilloso, registro no común en el autor, sólo frecuentado en una de sus piezas de teatro, *La granada*[134].

En la trama, una marea baja deja el lecho del Río de la Plata a la vista y el protagonista puede satisfacer un viejo deseo, el de cruzar el Río de la Plata a caballo. El cuento termina en el momento en que Juan está en medio del recorrido y la marea retorna, lo que nos hace suponer que no llegará a su destino. Tal vez sea la trama una alegoría de la apuesta de aquella generación en un proyecto emancipatorio que el autor prevé fracasado, lo que coincide con lo que plasma en sus textos de polémica con la dirección de su organización y en la evaluación presentada en la *Carta abierta a la junta militar.*

El agua y los caballos están asociados, para Walsh. Según Lilia Ferreyra[135], un caballo mató a su padre y en el otro, llamado "Mar Negro", el escritor cabalgó para que llevarlo al campo de unos parientes, atravesando toda una región de bañados de la provincia de Buenos Aires, rumbo al Sur. Esa cabalgata, Lilia Ferreyra registra, tiene que ver con el deseo de retorno a los orígenes, sería una especie de fuga al contrario y que se relaciona con la elección de permanecer en la Argentina, siendo tan conocido, disfrazado de jubilado en un suburbio semirural al Sur de la capital.

Esa opción parece también realizar la pesadilla del protagonista de *El Sur*[136], el cuento de Borges. En él, un descendiente de británicos y "criollos", prefiere una muerte "bárbara", pero heroica, a morir en un lecho de hospital.

La *Carta abierta a la junta militar*, sin embargo, no fue escrita como la última carta, como la carta de alguien que va a morir inmediatamente. No tiene la urgencia de la carta del general Juan José Valle a Pedro Eugenio Aramburu, aunque tenga el mismo tono de denuncia y acusación. Difiere de las otras de la serie por su precisión analítica y por la enumeración de hechos. No pierde, sin embargo, el carácter personal:

> La censura de prensa, la persecución a intelectuales, el allanamiento de mi casa, el asesinato de amigos queridos y la pérdida de una hija que murió combatiéndolos, son algunos de los hechos que me obligan a esa

---

[133] FERREYRA, Lilia. "De los lectores". En: *Página/12*, Buenos Aires, 9/ene./2006, contracapa. Disponible en: http://www.pagina12.con.aire/diario/contratapa/13-61457-2006-01-09.html. Acceso en: 28 oct. 2008 a la 18:08.

[134] WALSH, Rodolfo. "La granada". En: *La granada/La batalla*. Buenos Aires: de la Flor, 1988, p. 5-63.

[135] FERREYRA, Lilia. "Dos lectores". En: *Página/12*, Buenos Aires, 9/ene./2006, contratapa. Disponible en: http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-61457-2006-01-09.html . Acceso en: 28 oct. 2008 a la 18:08.

[136] BORGES, Jorge Luis. "El Sur". En: *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1998, p. 205-216.

> forma de expresión clandestina después de haber opinado libremente como escritor y periodista durante casi treinta años.[137]

Con ese párrafo, comienza la carta. Esa lista inicial incluye las desgracias personales como justificación para el recurso utilizado. Es preciso considerar que se trata de una carta abierta. El género de las cartas abiertas supone un destinatario explícito, pero que no es necesariamente aquél al que se quiere persuadir, y otro implícito, la platea que asiste a una contienda verbal. En el caso específico de esta última carta de Walsh, no hay duda. El autor no tiene ninguna ilusión de persuadir al así llamado destinatario.

Horacio González[138], comparando los represores de 1956 con los de veinte años más tarde, llama la atención para la imposibilidad de diálogo. Faltaría a los militares de la última dictadura un mínimo de bondad, o un "terreno común" sobre el cual discutir, persuadir, convencer.

En sus cuentos, Walsh experimentó con el género epistolar, por el recurso de apropiación y captura de la voz de un corresponsal no letrado en *Cartas*. En el cuento, un campesino empobrecido por las deudas, después acusado injustamente de robo, escribe en la penitenciaría para su hija.

Las cartas son también el lugar posible para la voz del sujeto subalterno. Pudiendo Walsh, escritor consagrado o cuadro militante, inscribir su texto en un "lugar" noble, de la literatura o del manifiesto, escoge la carta. Esa elección formal es también una opción política. Desciende a la tierra de los comunes y esa opción registra con la acción de la escritura lo que también propone en su polémica con la dirección montonera: descentralización de las iniciativas, procedimientos al alcance de la mano de pequeños grupos o inclusive de individuos.

En la textura de la *Carta abierta a la junta militar*, aun sin abandonar un estilo seco y analítico, hay juegos de oposición, graduaciones crecientes y figuras espaciales que dan a su lectura cierta musicalidad al servicio de una caracterización más precisa:

> [...] lo que ustedes llaman aciertos son errores, los que reconocen como errores son crímenes y lo que omiten son calamidades.
>
> El 24 de marzo de 1976 derrocaron ustedes a un gobierno del que formaban parte, a cuyo desprestigio contribuyeron como ejecutores de su política represiva, y cuyo término estaba señalado por elecciones convocadas para nueve meses más tarde. En esa perspectiva lo que ustedes liquidaron no fue el mandato transitorio de Isabel Martínez sino la posibilidad de un proceso democrático donde el pueblo remediara males que ustedes continuaron y agravaron.
>
> Ilegítimo en su origen, el gobierno que ustedes ejercen pudo legitimarse en los hechos recuperando el programa en que coincidieron en las elecciones de 1973 el ochenta por ciento de los argentinos y que sigue en pie como expresión objetiva de la voluntad del pueblo, único significado posible de ese "ser nacional" que ustedes invocan tan a menudo.
>
> Invirtiendo ese camino han restaurado ustedes la corriente de ideas e intereses de minorías derrotadas que traban el desarrollo de las fuerzas productivtas, explotan al pueblo y disgregan la Nación. Una política semejante sólo puede imponerse transitoriamente prohibiendo los

---

[137] WALSH, Rodolfo. "Carta abierta la junta militar". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 241. En este capítulo, las referencias la "Carta abierta a la junta militar" que aparecen a continuación indican las páginas de esta edición.

[138] GONZÁLEZ, Horacio. *Reflexiones en torno al entrecruzamiento de la sociología con la investigación periodística y la estructura de la narrativa policial*. Buenos Aires: mime, s/d.

> partidos, interviniendo los sindicatos, amordazando la prensa e implantando el terror más profundo que ha conocido la sociedad argentina. (p. 241-242)

El segundo ítem está regado de números de la represión y en él consta la descripción de su *modus operandi*. Comienza con una escala decreciente en cantidad y creciente en certeza: "Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados son la cifra desnuda de ese terror" (p. 242). E inmediatamente pasa a describir los procedimientos de la represión: "Colmadas las cárceles ordinarias crearon ustedes en las principales guarniciones del país virtuales Campos de Concentración donde no entra ningún juez, abogado, periodista, observador internacional" (p. 242). Y, sobre la tortura, considerando que fueron rechazados más de siete mil recursos de habeas corpus, pondera las diferencias con períodos anteriores:

> De este modo han despojado ustedes a la tortura de su límite de tiempo, como el detenido no existe, no hay posibilidad de presentarlo al juez en 10 días como manda una ley que fue respetada aun en las cumbres represivas de las anteriores dictaduras.
>
> La falta de límite en el tiempo ha sido completada con la falta de límite en los métodos, retrocediendo a épocas en que se operó directamente sobre las articulaciones y las vísceras de las víctimas, ahora con auxiliares quirúrgicos y farmacológicos de que no dispusieron los antiguos verdugos. El potro, el torno, el despellejamiento, la sierra de los inquisidores medievales reaparecen en los testimonios junto con la picana, el "submarino", el soporte de las actualizaciones contemporáneas. (p. 243)

Walsh puntúa el pronombre "ustedes" en casi todos los párrafos de este ítem., al tiempo que evita la adjetivación.

En el tercer ítem se nota el esfuerzo por desmontar las versiones del Estado sobre la represión, echando mano de recursos ya probados en sus textos estrictamente literarios, como la construcción adjetivo-sustantivo: "[...] fraguados `combates´ e imaginarias `tentativas de fuga´ [...]" (p. 244).

Aparece, también, el recurso irónico a la afirmación absurda, ya utilizada en *Imaginaria*, por ejemplo: "Extremistas que panfletean el campo, pintan acequias o se amontonan de a diez en vehículos que se incendian [...]" (p. 244).

Ya en el cuarto ítem, hay una serie de relatos de horror recogidos en la actividad de inteligencia a la cual se dedicaba y que tenía como base una red informativa alternativa:

> Entre 1500 y 3000 personas más han sido masacradas en secreto después que ustedes prohibieron informar sobre hallazgos de cadáveres […] (p. 246).
>
> 25 cuerpos mutilados afloraron entre marzo y octubre de 1976 en las costas uruguayas […] (p. 247).
>
> Un verdadero cementerio lacustre descubrió en agosto de 1976 un vecino que buceaba en el Lago San Roque en Córdoba […] (p. 247)
>
> 34 cadáveres en Buenos Aires entre el 3 y el 9 de abril de 1976, 8 cadáveres en San Telmo el 4 de julio, 10 cadáveres en el Río Luján el 9 de octubre, sirven de marco a las masacres del 20 de agosto que apilaron 30 muertos a 15 kilómetros de Campo de Mayo y 17 muertos en Lomas de Zamora. (p. 247)
>
> A la luz de estos episodios cobra su significado final la definición de la guerra pronunciada por uno de sus jefes: " la lucha que libramos no

> reconoce límites morales ni naturales, se realiza más allá del bien y del mal." (p. 249)

Ese conjunto de episodios que no aparecen encadenados por una secuencia lógica van a ser rematados por la cita de esa frase del teniente coronel Hugo Pascarelli, en un reportaje del periódico La Razón: "La lucha que libramos no reconoce límites morales ni naturales, se realiza más allá del bien y del mal". La frase, por la construcción anterior, adquiere un sentido claro y se constituye en confesión de culpa.

Pero son el quinto y el sexto ítem los que condensan un diagnóstico y perspectiva programática de la dictadura. Es en ellos que, además de describir y cuantificar el rápido deterioro de las condiciones de vida de las grandes mayorías, Walsh apunta y denuncia los intereses económicos nacionales e internacionales beneficiados:

> […] la vieja oligarquía ganadera, […] la nueva oligarquía especuladora y […] un grupo selecto de los monopolios internacionales encabezados por la ITT, la Esso, las automotrices, la US Steel, la Siemens, al que están ligados personalmente el ministro Martínez de Hoz y todos los miembros de su gabinete. (p. 252)

El autor señala así las razones que estarían por detrás de la acción represiva, integrando su eficacia a la intención de la imposición de un modelo, aquel que prosperará más allá del período dictatorial y del cual la dictadura, con toda su brutalidad, vendría a ser sólo un instrumento necesario para la desarticulación de cualquier resistencia a su aplicación:

> Estos hechos, que sacuden la conciencia del mundo civilizado, no son sin embargo los que mayores sufrimientos han traído al pueblo argentino ni las peores violaciones a los Derechos Humanos en que ustedes incurren. En la política económica de ese gobierno debe buscarse no sólo la explicación de sus crímenes, sino una atrocidad mayor que castiga a millones de seres humanos con la miseria planificada. (p. 249)

Esa evaluación no coincidía en absoluto con la de la dirección de Montoneros, que presentaba la actividad represiva de las Fuerzas Armadas como una reacción a la escalada de acciones militares de la organización.

La última frase de la carta hace explícita la función puramente retórica del destinatario así nombrado:

> Estas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles. (p. 253)

La firma rematada por el número de documento subraya la recuperación de la autoría de sus textos que Walsh emprende con las cartas personales. De alguna manera, la elección de esa forma es una reconciliación con la condición de intelectual, cuando ser intelectual no es asumido ya como un privilegio, sino como una responsabilidad "en momentos difíciles". Con esta elección por la forma "subalterna" y a la vez personal, el escritor elude el papel de representante o portavoz de aquellos que no tienen voz. Eran formas que Walsh consideraba adecuadas para un momento en que las grandes masas no reconocían direcciones y retrocedían hacia posiciones defensivas. Entonces, él creía que convenía hablar en su nombre propio, y no como representante, y estimular en los otros también la osadía de hablar también en su propio nombre. Esto era rehacer el camino ya recorrido en el período de 1956 a 1973. Walsh pensaba que, lejos de

emprender una ofensiva, era preciso volver a la práctica de la resistencia, como registra en los *Los documentos* de polémica con la dirección montonera:

> Hay que ser más modesto. Nosotros tenemos que resistir junto con el pueblo a la dictadura.[139]
>
> Hay que ser más modesto. Nosotros tenemos que resistir junto con el pueblo a la dictadura.[140]
>
> Esto no significa que El Partido vaya a renunciar a sus objetivos estratégicos, su propuesta intermedia de Movimiento Montonero, su propuesta final de poder socialista, su programa de largo plazo, en suma; significa poner la correcta distancia entre esos objetivos lejanos y la dura realidade actual, que no permite a las masas ni siquiera pensar el poder, sino resistir para sobrevivir.[141]

Las cartas son, así como *Operación Masacre* fue en su momento, un punto de inflexión en la escritura de Walsh. Si después de 1956 el autor tiende a abandonar la literatura policial, a incluir las voces subalternas y a diluir la autoría de sus textos, hay, junto con las cartas, reanudación de la autoría, de la producción ficcional y la inclusión de la voz del otro en una forma un tanto novedosa. Ya no se trata de incluir la voz del sobreviviente del cual el autor es mediador. Se trata, ahora, de considerar al otro como portador de una verdad sobre el propio autor. Es decir, el autor ya no se presenta, como decía en *Esa mujer*, como "una arrastrada, amarga, olvidada sombra"[142]. Aparentemente, la búsqueda de la superación de la soledad del intelectual no condujo a Walsh a la disolución de la autoría, como él suponía, sino a un tipo de acción política que exigió una forma particular de la escritura.

La lectura de la *Carta abierta a la junta militar* parece, más que otros textos del autor, hablar a las nuevas generaciones sobre el momento actual, sobre los acontecimientos que propiciaron los posteriores rumbos de la historia argentina. Y también parece echar luz sobre los diferentes papeles ocupados por los intelectuales ante la dictadura, presentando un lugar diferenciado para el intelectual que Walsh fue. Pero lo que aún precisa ser pensado es cómo las formas literarias escogidas por el autor se articulan con la posibilidad de diagnosticar, prever y comunicar a partir de ese lugar que él se "hizo" para sí como intelectual. Esas formas configuran también una poética que marca caminos para una literatura y un periodismo militante.

---

[139] WALSH, Rodolfo. "Los documentos". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 212.

[140] WALSH, Rodolfo. "Los documentos". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., p. 223

[141] WALSH, Rodolfo. "Los documentos". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Ed. cit., p. 224.

[142] WALSH, Rodolfo. "Esa mujer". En: *Los oficios terrestres.* Ed. cit., p. 10.

La poética de Walsh

¿Cómo la relación entre autor y obra es pensada por Walsh? Recuerdo aquí un párrafo, ya citado en el trabajo, de la pequeña nota autobiográfica de Walsh: "Operación Masacre cambió mi vida. Haciéndola comprendí que, además de mis perplejidades íntimas, existía un amenazante mundo exterior"[143]. Inmediatamente, pasa a relatar su viaje a Cuba y, más adelante, también sobre su oficio de escritor:

> En la hipótesis de seguir escribiendo, lo que más necesito es una cuota generosa de tiempo. Soy lento: he tardado quince años en pasar del mero nacionalismo a la izquierda; lustros en aprender a armar un cuento, a sentir la respiración de un texto; sé que me falta mucho para poder decir instantáneamente lo que quiero, en su forma óptima; pienso que la literatura es, entre otras cosas, un avance laborioso a través de la propia estupidez.[144]

Para Walsh la escritura es un espacio de reflexión, registro y preparación para la acción política. Pero ella es, también, acción política.

En Walsh, el pasaje de los policiales de enigma al *hard-boiled* y el abandono de la literatura policial es señal de los cambios profundos que se operaban en su perspectiva, resultantes de su trabajo investigativo. El cambio del comisario Jiménez por el comisario Laurenzi ocurre junto con un desplazamiento del foco narrativo de Daniel Hernández hacia el comisario, pero ahora se trata de un comisario fracasado. La investigación policial fracasa, el detective romántico fracasa, las certezas se diluyen. El ajedrez y su belleza geométrica son tratados con ironía. La verdad puede inclusive ser encontrada, pero nunca a tiempo para evitar el crimen o para hacer justicia. Y, cuando se consigue alguna forma de justicia, ella nunca se alcanza por la vía legal. Daniel Hernández, *alter ego* del autor, deja de formular la verdad, él sólo registra, al mismo tiempo que las investigaciones llevan Walsh a recoger testimonios y registrarlos.

El abandono completo del subgénero coincide con la pérdida de las ilusiones en la justicia del Estado, sea el gobierno militar o civil, tras lo ocurrido con su trabajo en el caso del asesinato del abogado Satanovsky. El escritor pasa a percibir el crimen como un dato orgánico del sistema. La última investigación, la de la muerte del sindicalista Rosendo García, ya no es llevada adelante con la intención de vencer un proceso legal, sino con la de contribuir al reagrupamiento de las fuerzas sindicales en torno a una nueva dirección más combativa. Y, para realizar ese trabajo, cuenta con una amplia red de cuadros militantes.

Pero, entre la investigación del caso Satanovsky y la de la muerte de Rosendo García, Walsh produce un conjunto de cuentos. En ese período, invierte energía en el proyecto de hacerse escritor y publicar una "novela seria". En esos cuentos, sin embargo, el autor reflexiona sobre la posibilidad de crear una máquina narrativa, pensando en la escritura como un oficio al alcance de los "comunes", a los que supone poseedores de astucias que permiten producir historias divergentes de las hegemónicas.

Percibe que la dominación y la violencia de Estado está mediada por el lenguaje. Inclusive la violencia física, para ser eficiente, necesita ser inscripta en la memoria de manera simbólica como una amenaza para los sobrevivientes. La reducción de las víctimas a carne destrozada funciona como escarmiento para los sobrevivientes. El

---

[143]WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Ed. cit., p. 31.

144 WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*. Ed. cit., p. 36-37

camino inverso es la acción política que, por la reinscripción de la violencia operada sobre los cuerpos dentro de un relato de resistencia, cambia el sentido del episodio traumático, transformando víctimas en militantes, objetos de la violencia en sujetos de la historia.

Para ese proyecto de escritura necesita buscar la forma adecuada. La reflexión sobre la eficiencia de *Operación Masacre* permitió a Walsh trazar algunas líneas de acción: formas literarias y formas de intervención política. La apropiación por parte del texto de la voz del no letrado corre junto con la pérdida de confianza en la capacidad del escritor para representar la totalidad y en el papel del intelectual para actuar en representación del colectivo. La dificultad de escribir la novela y el aplazamiento de ese proyecto en favor de los cuentos en el período que va de 1961 a 1967 parece resultar de esa tensión. La forma breve del cuento se aproxima a la del relato oral, de la confidencia, de la historia fragmentada que se comparte con el interlocutor solidario con la intención de que éste le complete el sentido. Y por fin la propia temática de los cuentos parece un comentario pesimista a propósito de cualquier proyecto personal y diferenciado del intelectual, como en *Esa mujer*.

El último cuento publicado, *Un oscuro día de justicia*, fue escrito después de la muerte del Che Guevara. Parece condensar las opiniones de Walsh en 1967 a propósito del fracaso del individuo que actúa como representante de las mayorías. El "tío Malcolm" del relato es el "héroe individual" que fracasa por eso también, por actuar solo en representación de "el pueblo". Walsh abandona la publicación de aquellos textos que considera literatura en un sentido estricto y se lanza a la tarea de construir el periódico *CGT* primero y el *Semanario Villero* después. Ambos son proyectos colectivos de escritura militante. En ellos, la función de Walsh es de dirección, coordinación y formación. El asesinato de Rosendo García es investigado junto con el colectivo de prensa de la central sindical. A partir de entonces, deja de firmar lo que escribe y pasa a formar parte del sector de comunicaciones y de inteligencia de las FAP[145] primero y de Montoneros después.

Cuando la organización Montoneros abandona la actividad de masas en favor de la actividad militar, Walsh entra en polémica con la dirección. La cuestiona por pretender actuar como representante de una mayoría que no le delegó ningún mandato para eso. En ese período de fin de 1976 y comienzos de 1977, en plena represión, el escritor vuelve a firmar sus escritos. Esta vez, opta por la forma de las "cartas personales", parece querer recuperar procedimientos adoptados durante sus investigaciones, cuando interpelaba a los involucrados. Pero esa elección también dice respeto de un nuevo lugar para sí como escritor, como intelectual. Opta por un género de escritura que, como en sus cuentos *Cartas* y *Nota al pie*, es aquél al cual los "comunes" pueden aspirar. Al mismo tiempo que firma sus textos, esa autoría no lo coloca en una posición privilegiada; primero, porque, en ese momento, la firma puede atraer la represión hacia su persona; pero también porque en esas cartas estimula a que otros hagan como él, aun no siendo escritores.

La recuperación de la autoría no era ajena a la reanudación de la producción literaria. Sabemos por Lilia Ferreyra que, en la misma noche en que escribió la *Carta abierta a la junta militar*, en la víspera de su desaparición, terminó de escribir uno de los cuentos en los que pensaba desdoblar el material que había guardado para su novela[146]. La opción por las formas de la carta personal y del cuento parecen indicar un nuevo lugar para el militante y el escritor, así como la opción por permanecer en la

---

[145] Fuerzas Armadas Peronistas.

[146] FERREYRA, Lilia. "Rigor e inteligencia en la vida de Rodolfo Walsh". En: BASCHETTI, Roberto (org.). Rodolfo Walsh, vivo. Ed. cit., p. 195-201.

Argentina, aun después la muerte de su hija María Victoria, de Paco Urondo y de otros compañeros próximos, o tal vez esas muertes hayan ayudado a que tomase esa decisión. Walsh no quiere actuar como representante de los otros. Su gesto es aquél del hombre "que se anima" a un "acto de libertad" y con él pretende interpelar los otros a hacer la misma cosa. No hay delegación de mandato. Es en esos términos que escribe la *Carta abierta a la junta militar.*

En el cuento *Juan se iba por el río*, relatado por Lilia Ferreyra[147], que escribió en la víspera de su desaparición, el protagonista, aprovecha una excepcional marea baja en el Río de la Plata para atravesarlo a caballo en dirección a Uruguay. El cuento acaba cuando Juan está en medio del trayecto y el agua comienza a retornar. Así como el "tío Malcolm", pero por motivos diferentes, el protagonista del último cuento también permaneció, literalmente, un "héroe a mitad de camino"[148]. Hasta el último momento, el cuento fue el lugar de la reflexión. La inscripción de ese gesto mínimo en el espacio subalterno de la carta personal que sólo podía circular en pequeña escala, en copias hechas con papel carbónico y por correo, era una apuesta de riesgo. Aun así, Walsh creía que valía la pena. Al soporte argumentativo del texto, el autor añadía su propio cuerpo, aún desaparecido junto con sus escritos inéditos, entre los cuales *Juan se iba por el río*.

---

[147] FERREYRA, Lilia. "De los lectores". En: Página/12, Buenos Aires, 9/ene./2006, contracapa. Disponible en: < http://www.pagina12.con.aire/diario/contratapa/13-61457-2006-01-09.html>. Acceso en: 28 oct. 2008 a la 18:08

[148] WALSH, Rodolfo. "Un oscuro día de justicia". En: Cuentos. Ed. cit., p. 59.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras del autor

WALSH, Rodolfo."La máquina del bien y del apenas". En: LUGONES, Pirí (org.). *Los diez mandamientos*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1966, p. 78-82.

_____. "Quién mató a Rosendo?". En: *CGT* nº 3 – año I. Buenos Aires, 16 de mayo de 1968, p. 2.

_____. "La aventura de las pruebas de imprenta". En: *Obra literaria completa*. 2ª. Edición. México: Siglo Veintiuno, 1985, p. 11-70 .

_____. "Variaciones en rojo". En: *Obra literaria completa*. 2ª. Edición. México: Siglo Veintiuno, 1985, p. 71-112 .

_____. "Asesinato a distancia". En: *Obra literaria completa*. 2ª. Edición. México: Siglo Veintiuno, 1985, p. 113-160.

_____. "La granada". En: *La granada/La batalla*. Buenos Aires: de la Flor, 1988, p. 5-63.

_____. "Irlandeses detrás de un gato". En: *Cuentos*. Buenos Aires: Biblioteca Página/12, 1993, p. 13-30.

_____."Los oficios terrestres". En: *Cuentos*. Buenos Aires: Biblioteca Página/12, 1993, p. 31-40.

_____."Un oscuro día de justicia". En: *Cuentos*. Buenos Aires: Biblioteca Página/12, 1993, p. 41-60.

_____. "El violento oficio de escitor". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo.* Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 30-32.

_____. "Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo.*
Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 62-74.

_____. "Carta la Vicky". En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo.* Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 186-187.

_____. "Carta a mis amigos". En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 188-191.

_____. "Diciembre 29" . En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 192-194.

_____. "Los documentos". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 206-240.

_____. "Carta abierta la junta militar". En: BASCHETTI, Roberto. *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 241-253.

_____. "Papeles Personales". En: *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996.

_____. "Nota al pie". En: *Un kilo de oro*. 3ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1997, p. 69-96.

_____. "Cartas". En: *Un kilo de oro*. 3ª. Ed. Buenos Aires: de la Flor, 1997, p. 9-51.

_____. *¿Quién mató a Rosendo?* 7ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1997.

_____. *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: de la Flor, 1997.

_____. “Mensaje a Pérez Griz”. En: *Caso Satanowsky*. 3ª. Ed. Buenos Aires: de la Flor, 1997, p. 255-260.
_____. “El violento oficio de escritor”. En: LINK, Daniel (org.). *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. 2ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 1998.
_____. “2-0-12 en el vuelve”. En: LINK, Daniel (org.). Rodolfo Walsh. *El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977.* 2ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 1998, p. 10-14.
_____. “Aquí cerraron sus ojos”. En: LINK, Daniel (org.). *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977.* 2ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 1998, p. 15-18.
_____. “Los métodos del FBI”. En: LINK, Daniel (org.). *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. 2ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 1998, p. 73-78.
_____. ”La Argentina ya en el toma mate”. En: LINK, Daniel (org.). *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977.* 2ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 1998, p. 122-130.
_____. ”Kimonos en la tierra roja”. En: LINK, Daniel (org.). *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977.* 2ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 1998, p. 131-134.
_____. ”El matadero”. En: LINK, Daniel (org.). *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. 2ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 1998, 144-149.
_____. ”Las carnes que salen del frío”. En: LINK, Daniel (org.). *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. 2ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 1998, p. 150-156.
_____. ”Magos de agua dulce”. En: LINK, Daniel (org.). *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977.* 2ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 1998, p. 157-161.
_____. “La secta del gatillo alegre”. En: LINK, Daniel (org.). *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. 2ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 1998.
_____. “La sombra de un pájaro”. En: *Cuento para tahúres y otros relatos policiales.* 3ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1999, p. 17-62.
_____. “Tres portugueses bajo un paraguas (Sin contar el muerto)”. En: *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*. 3ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1999, p. 63-70.
_____. “Las tres noches de Isaías Bloom”. En: *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. 3ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1999, p. 71-83.
_____. “Simbiosis”. En: *Cuento para tahúres y otros relatos policiales.* 3ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1999, p.103-122.
_____. “Transposición de jugadas”. En: *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. 3ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1999, p. 85-102.
_____. “En defensa propia”. En: *Cuento para tahúres y otros relatos policiales*. 3ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 1999, p. 147-158.
_____. “Los ojos del traidor”. En: WALSH, Rodolfo. *Cuento para tahúres y otros relatos policiales.* 3ª. Ed. Buenos Aires: de la Flor, 1999, p. 169-178.
_____. *Operación masacre*. 21ª. Ed. Buenos Aires: de la Flor, 2000.
_____. “Nota autobiográfica”. En: LAFFORGUE, Jorge y otros. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000, p. 241-242.

_____. “El ajedrez y los dioses”. En: LAFFORGUE, Jorge y otros. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000, p. 243-244.
_____. “Zugzwang”. En: LAFFORGUE, Jorge y otros. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh.* Buenos Aires: Alianza, 2000, p. 250-258.
_____. “Claroscuro del subibaja”. En: LAFFORGUE, Jorge y otros. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000, p. 258-259.
_____. “Esa mujer”. En: *Los oficios terrestres.* 4ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 2000, p. 9-20.
_____. “Fotos”. En: *Los oficios terrestres.* 4ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 2000, p. 21-53.
_____. “El soñador”. En: *Los oficios terrestres*. 4ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 2000, p. 55-69.
_____. “Imaginaría”. En: *Los oficios terrestres*. 4ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 2000, p. 63-69.
_____. “Corso”. En: *Los oficios terrestres*. 4ª. Edición. Buenos Aires: de la Flor, 2000, p. 97-99.
_____. “Lobo estás?”. En: *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: de la Flor, 2007, p. 141-146.

Bibliografia general

ADOUE, Silvia; DELAMUTA, Karen García; y ENGEL, Priscila. “Cien años de soledad y la masacre de Aracataca”. *Revista Espacio Académico*, n° 74, jul/2007, año VII.
AGAMBEN, Giorgio. “El testigo” y “El ‘musulmán’”. En: *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Saccer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2000, p. 13-40 y 41-90.
ALABARCES, Pablo. “Dialogismos y géneros populares”. En: LAFFORGUE, Jorge y otros. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh.* Buenos Aires: Alianza, 2000, p. 29-38.
ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas. Losada*, Buenos Aires, 1996.
_____. *Los siete locos*. 13ª. Edición. Buenos Aires: Losada, 1997.
ARROSAGARAY, Enrique. *Rodolfo Walsh en Cuba. Agencia Prensa Latina, militancia, ron y criptografía*. Buenos Aires: Catálogos, 2004.
_____. *Rodolfo Walsh, de dramaturgo la guerrillero.* Buenos Aires: Catálogos, 2006.
BARNET, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.
BAYER, Osvaldo. *Los vengadores de la Patagonia Trágica*. Buenos Aires: Galerna, 1972-1974.
BENJAMIN, Walter. “Tesis sobre la filosofía de la historia”. En: *Ensayos escogidos*. Buenos. Aires: Sur, 1967.
BIOY CASES, Adolfo. *La invención de Morel*. Buenos Aires: La Nación, 2000.
BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Trad. Álvaro Cabral. Río de Janeiro: Rocco, 1987.
BONASSO, Miguel. *Diario de un clandestino*. Buenos Aires: Planeta, 2000.
_____. *Recuerdos de la muerte*. 5ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 2003.
BORGES, Jorge Luis. “La casa de Asterión”. En: *El Aleph*. Buenos Aires: Emecé, 1957, p. 67-70.

_____. “La muerte y la brújula”. En:. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1998, p.153-172.
_____. “Pierre Ménard, autor del Quijote”. En: *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1998, p. 47-59.
_____. “Tema del traidor y el héroe”. En: *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1998, p. 146-152.
_____. “Tema del traidor y el héroe”. En: *Ficciones*. Madrid: Alianza, 1998, p. 199-216.
_____. *Historia universal de la infamia*. Madrid: Alianza, 2002.
_____ y BIOY CASES, Adolfo. “La fiesta del monstruo”. En: BRECHT, Berthold. “Cinco maneiras de dizer a verdade”. Trad. Florian Geyer. *Revista Margem Esquerda* nº 8, noviembre de 2006, p. 193-206.
BURGOS, Elizabeth. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. 19la ed. México: Siglo XXI, 2005.
CANÉ, MIGUEL. *Juvenilia*. Buenos Aires: Eudeba, 1968.
CAPOTE, Truman. *A sangre fría*. Trad. Fernando Rodríguez. Barcelona: Bruguera, 1979.
CERVANTES, Miguel de. “Que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras”. En: *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*. Buenos Aires: Planeta, 2000, p. 410-414.
CERTEAU, Michel de. *La invención del cotidiano: 1. artes de hacer.* Trad. Ephraim Ferreira Alves. 5ª. Ed. Petrópolis: Voces, 2000.
_____; GIARD, Luce y MAYOL, Pierre. *La invención del cotidiano: 2. Vivir, cocinar.* Trad. Ephraim Ferreira Alves y Lúcia Endlich Orth. Petrópolis: Voces, 1997.
CONAN DOYLE, Adrian y DICKSON CARR, John. “La aventura de los siete relojes”. Trad.: Rodolfo Walsh. En: *Leoplán*, XIX, 454, 20/5/1953; p. 75-79.
_____. “La aventura de los jugadores de cera (Un Nuevo capítulo del sensacional regreso de Sherlock Holmes)”. Trad. Rodolfo Walsh. En: *Leoplán*, XX, 480, 16/6/1954; p. 66 y ss.
CONAN DOYLE, Sir Arthur. “La aventura de los tres estudiantes”. En: _____. *La vuelta de Sherlock Holmes*. Trad. Lígia Junqueira. 4a. Edición. São Paulo: Melhoramentos, 197-?.
_____. *Un estudio en rojo*. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2001.
COOPER, Duff. “Operation Heartbreak”. En: MONTAGU, Ewen y COOPER, Duff. *The man who never was – Operation Heartbreak*. Kent: Spellmount, 2003, p. 1-103.
CORTÁZAR, Julio. “Torito”. En: *Cuentos Completos*. Buenos Aires: Alfaguara, 1996.
DE MARCO, Valéria. “La literatura de testimonio y la violencia de Estado”. En: Luna Nueva – *Revista de cultura y política* nº 62/ 2004.
DISCÉPOLO, Armando.”Mustafá”. En: *Revista Teatral*. Buenos Aires: 1921, 3- 40.
ECHEVERRÍA, Esteban. *El matadero*. Buenos Aires: Plaza Dorrego, 2003.
FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna*. Madrid: Archivos, CSIC, 1993.
FERREYRA, Lilia. “Rigor e inteligencia en la vida de Rodolfo Walsh”. En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo.* Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 195-201.
_____. “Dos lectores”. Periódico Página/12, Buenos Aires, 9/ene./2006, contracapa. Disponible en: < http://www.pagina12.con.aire/diario/contratapa/13-61457-2006-01-09.html>. Acceso en: 28 oct. 2008 a la 18:08.

FERRO, Roberto. “Prólogo”. En: WALSH, Rodolfo. *Caso Satanowsky*. Buenos Aires: de la Flor, 1997, p 7-14.
_____. “Escritura periodística y puedas políticos”. En: WALSH, Rodolfo. *El caso Satanowsky*. Buenos Aires: de la Flor, 1997, p. 207-219.
FOUCAULT, Michel. “Los intelectuales y el poder”. En: *Microfísica del poder*. Trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. 3a. Edición. Madrid: La Piqueta, 1992.
GARCÍA, Romina. “Novela de en el ficción el testimonio: una revisión sobre el género”. En: BOCHINO, Adriana A.; GARCÍA, Romina y MERCÈRE, Emiliana. *Rodolfo Walsh – del policial al testimon*io. Mar del Plata: Estanislao Balder, 2004, p. 93-118.
GONZÁLEZ, Horacio. *Reflexiones en hago al entrecruzamiento de la sociología con la investigaran periodística y la estructura de la narrativa policial*. Buenos Aires: mime, s/d.
GONZÁLEZ TUÑÓN, Enrique. *Camas desde un peso*. Buenos Aires: Ameghino, 1998.
HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Tierra, 2001.
IMPERATORE, Adriana. “Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh. En: ZUBIETA, Ana M. (comp.): *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*. Buenos Aires: Eudeba, 1999, p. 169-186.
LAFFORGUE, Jorge. “Epílogo provisorio”. En: _____ y otros. *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*. Buenos Aires: Alianza, 2000.
LEWIS, Oscar. Los hijos de Sánchez: autobiografía de una familia mexicana. 4. ed. México: Mortiz, 1965.
LINK, Daniel (org.). *Rodolfo Walsh. El violento oficio de escribir. Obra periodística 1953-1977*. 2ª. Edición. Buenos Aires: Planeta, 1998.
MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *Santa Evita*. Buenos Aires: Planeta, 1995.
_____. *La pasión según Trelew*. Buenos Aires: Aguilar, 2004.
MASETTI, Jorge. *Los que luchan y los que lloran*. Buenos Aires: J. Alvarez, 1969.
MONTAGU, Ewen. “The man who never was”. En: MONTAGU, Ewen y COOPER, Duff. *The man who never was – Operation Heartbreak*. Kent: Spellmount, 2003, p. 105-200.
PIGLIA, Ricardo. *Crítica y Ficción.* Buenos Aires: Fausto, 1993
_____. “Tesis sobre el cuento”. En: *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Fausto, 1993, p. 73-80.
_____. *A cidade ausente*. Trad. Sergio Molina. 2a. Ed. São Paulo: Iluminuras, 1997.
_____. *La ficción paranoica*. Buenos Aires: Universidad de las Madres de Plaza de Mayo, I Seminario de Análisis Crítico de la realidad argentina 1984-1999, 25 sep. 1999 (información verbal).
_____. “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”. En: _____ y ROZITCHNER, Leon. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)/Mi Buenos Aires querida*. Buenos Aires: 2001, p. 5-42.
_____. “¿Qué va a ser de ti?”. En: *Radar*, suplemento de Página/12, Buenos Aires, 23/12/2001, p. 8.
PORTANTIERO, Juan Carlos; URONDO, Francisco y WALSH, Rodolfo. “La literatura argentina del siglo XX”. En: BASCHETTI, Roberto (org.). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: de la Flor, 1994, p. 33-61.
SABATO, Ernesto. *El túnel*. Buenos Aires: Seix Barral, 1951.
SARLO, Beatriz. “Una alucinación dispersa en agonía”. En: *Punto de Vista* n° 21. Agosto de 1984, p. 1-4.

SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Nautilus, 1976.
VACAREZZA, Alberto. *El conventillo de la Paloma.* Buenos Aires. Ediciones del Coche de Tespis. 1965.
VERBITSKY, Horacio. *Rodolfo Walsh y La prensa clandestina*. 1976-1978. Buenos Aires: Urraca, 1985, p. 11.
VIÑAS, David. *Los dueños de la tierra*. 8ª. Edición. Buenos Aires: Lorraine, 1974.
VIÑAS, David. "Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra". *El ortiba*.
WHITEHEAD, Don. *La historia del F.B.I.* Trad. Rodolfo Walsh. Buenos Aires: Sopena, 1958.